

# Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS

## (INTER)TEXTUALIDADES E NARRATIVA



2020 | V. 3 | NÚMERO 26  
ISSN 2179-4456

**REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL**

**ISSN: 2179-4456**

**UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

**REITOR**

Laercio de Carvalho

**VICE-REITOR**

Celi Corrêa Neres

**GERENTE DA UUCG**

Djanires Lageano Neto de Jesus

**EDITOR-CHEFE DA REVELL**

Andre Rezende Benatti

**COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Susylene Dias de Araujo

**COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS**

Marlon Leal Rodrigues

José Barreto dos Santos

Antônio Carlos Santana

## REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

### CONSELHO EDITORIAL

- Alessandra Correa De Souza – UFS  
Altamir Botoso - UEMS  
Andre Rezende Benatti - UFRJ  
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha  
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis  
Ary Pimentel - UFRJ  
Danglei De Castro Pereira - UnB  
Daniel Abrão – UEMS  
Elanir França Carvalho – UFPA  
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS  
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS  
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California  
Gustavo Costa - Texas Tech University  
Gregório Foganholi Dantas – UFGD  
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba  
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio  
Leoné Astride Barzotto - UFGD  
Livia Santos de Souza - UNILA  
Lucilene Soares da Costa - UEMS  
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS  
Magdalena González Almada – UNC – Argentina  
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França  
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS  
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai  
Milena Magalhães - UFESBA  
Monica Barrientos - UTEM - Chile  
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD  
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ  
Ramiro Giroldo - UFMS  
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS  
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS  
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ  
Susanna Busato - UNESP/IBILCE  
Susylene Dias Araujo - UEMS  
Wellington Furtado Ramos – UFMS  
Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire - UEMS

# REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

## EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Ana Paula Arnaut – Universidade de Coimbra – Portugal  
Professora Doutora Ana Teresa Peixinho – Universidade de Coimbra – Portugal

## COMITÊ CIENTÍFICO DO NÚMERO

Ana Luísa Vilela - Universidade de Évora - Portugal  
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra - Portugal  
Ana Teresa Peixinho - Universidade de Coimbra - Portugal  
Carlos Reis - Universidade de Coimbra - Portugal  
Gerson Roani - Universidade Federal de Viçosa - Brasil  
Isabel Cristina Rodrigues - Universidade de Aveiro - Portugal  
Marta Teixeira Anacleto - Universidade de Coimbra - Portugal  
Maria do Rosário Mariano - Universidade de Coimbra - Portugal  
Osvaldo Silvestre - Universidade de Coimbra - Portugal

## CAPA

Renan Dalago

## DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

## REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

*O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.*

# SUMÁRIO

## **(Inter)Textualidades e Narrativa**

Ana Paula Arnaut

Ana Teresa Peixinho.....08

## **Parte 1 | INTERTEXTUALIDADE(S) E TRANSGRESSÃO**

### **Mônica e Cebolinha carnavalizam Romeu e Julieta**

Tiago Marques Luiz..... 14

### **Transgressões narrativas em *Fogo Pálido*, de Vladimir Nabokov**

João Pedro Wizniewsky Amaral.....47

### **De Agustina a Saramago ou a Arte de Transgredir os Clássicos**

Maria de Fátima Marinho.....69

### **Sátira como crítica política na escrita de Borges**

Rosa Maria da Silva Faria.....85

### **Em busca do autor: intertextualidade e metalepse em *Autobiografia* de José Luís Peixoto**

Silvia Amorim.....103

### **Um cão na terra devastada: os laços intertextuais de Dogmeat no mundo possível e não natural de *Fallout***

Aline Conceição Job da Silva.....128

### **Paródia & Pastiche: hipertextualidades narrativas**

Paulo Alberto da Silva Sales.....155

<b>O avesso da paixão: uma leitura transtextual de <i>A paixão segundo G.H.</i></b>	
Tânia Dias Jordão.....	172
<b>Labirinto intertextual: uma análise da paródia hipertextual <i>To be or not to be</i> (2015), de Ryan North</b>	
Yuri Jivago Amorim Caribé	
Pedro de Souza Melo.....	200
<b>Parte 2   INTERTEXTUALIDADE(S) E MUNDOS POSSÍVEIS</b>	
<b>Enxergando o Cordel sob as asas do pavão</b>	
José Nogueira da Silva	
Adriana Cavalcanti dos Santos.....	224
<b>A presença dos Grimm em “O conto dos três irmãos”, de J. K. Rowling</b>	
Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Moraes	
Danytiele Cristina Fernandes de Paula .....	249
<b><i>Black Water and Mudwoman</i> by Joyce Carol Oates: Two ‘Black Waters’ in Comparison</b>	
Barbara Miceli.....	276
<b><i>Antiterapias</i>, de Jacques Fux: uma ode ao texto infinito</b>	
Laysa Louise Silva Beretta.....	290
<b>Textualidade e realismo no romance contemporâneo: análise comparativa</b>	
Lucas Bandeira de Melo Carvalho.....	308

**A história por trás do poema *Halieutica*, de Ovídio, segundo o romance *Deus nasceu no exílio*, de Vintila Horia**

João Victor Leite Melo .....337

**A narrativa de uma lenda em meio às *Lendas e Narrativas*: quando Alexandre Herculano revisita a medieval “Dama Pé-de-cabra” no contexto oitocentista português**

Eduardo Soczek Mendes.....365

**Parte 3 | INTERTEXTUALIDADES INTERARTÍSTICAS**

**Sinto muito, Dave: o desligamento/morte de HAL 9000 no romance e no longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço***

Mateus Lourenço Ribeyre

Marcia Regina Becker.....392

**Narrativas ordinárias: quadrinhos de horror e cinema marginal nos anos de chumbo**

André Silva.....412

**Análise dos Elementos Intertextuais das Canções do Filme Chinês “And the Spring Comes”**

Zihua Hu

Maria Teresa Roberto.....441

**O jogo intertextual entre a peça *Decote*, da companhia Atores de Laura, e a obra de Nelson Rodrigues**

Carolina Montebelo Barcelos.....467

**A aridez revisitada em *Árido Movie e Cinema, aspirina e urubus*: regionalismo além da literatura**

Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade .....491

#### **Parte 4 | INTERTEXTUALIDADE(S) E FIGURAÇÃO DE PERSONAGEM**

##### **O pequeno (e muito branco) príncipe de Guimarães Rosa**

Marco Aurélio de Souza.....519

##### **Autores outrora, personagens agora: a história literária como herança**

Helder Santos Rocha.....537

##### **Figurações de Manhufe em *Amadeo* de Mário Cláudio**

Adriana Gonçalves da Silva.....564

##### **A personagem como arquivo no romance *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado**

Jonatas Aparecido Guimarães.....588

# (INTER)TEXTUALIDADES E NARRATIVA

Ana Paula Arnaut<sup>1</sup>

Ana Teresa Peixinho<sup>2</sup>

Num tempo em que a evolução tecnológica permitiu à deriva da escrita e a aproximação ao ideal de textualidade barthesiano, a metáfora da fabricação têxtil, que subjaz à etimologia da palavra ‘texto’, é hoje uma evidência:

Neste texto ideal, abundam as redes que atuam entre si sem que nenhuma possa impor-se às demais; este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem princípio, mas antes diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa qualificar-se de principal; os códigos que mobiliza estendem-se até onde a vista possa alcançar; são indetermináveis...; os sistemas de significados podem impor-se a este texto absolutamente plural, mas o seu número nunca é limitado, já que se baseia na pluralidade da linguagem (BARTHES, 1970, p. 11-12).

Longe de o imaginar (ou talvez não), Barthes antevê, deste modo, um ideal de textualidade em que o enunciado esbate os seus limites, convida a múltiplos percursos de leitura, alimenta-se de uma pluralidade desafiante de linguagens, compõe-se polifonicamente de outros discursos, para recorrermos a um termo de Mikhail Bahktin (1984), transformando-se, em suma, no que Julia

---

<sup>1</sup>Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra – Portugal. Professora da Universidade de Coimbra – Portugal. Ciência Vitae: <https://www.cienciavitae.pt/portal/7B15-C963-70A5>. E-mail: [arnaut@fl.uc.pt](mailto:arnaut@fl.uc.pt).

<sup>2</sup>Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de Coimbra – Portugal. Professora da Universidade de Coimbra – Portugal. Ciência Vitae: <https://www.cienciavitae.pt/portal/BA1F-98B6-867D>. E-mail: [ana.cristo@fl.uc.pt](mailto:ana.cristo@fl.uc.pt).

Kristeva designa como “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1969, p. 146). Escrever é sempre, pois, reescrever, como o disse Antoine Compagnon (1996, p. 31).

Ora, a grande revolução provocada pelo advento da Internet no universo da textualidade consistiu, essencialmente, em tornar essas malhas textuais mais visíveis, dinamizando-as e potenciando a multimedialidade. Imerso em múltiplos textos que não têm um único eixo estruturante, o leitor navega nesta rede, deslocando constantemente o centro e o princípio organizador de uma ativa experiência de leitura, não se restringindo a uma organização prévia fechada ou a uma hierarquia definida. “Com efeito – explica José Afonso Furtado – o hipertexto ao criar um leitor ativo, por vezes intruso, aproxima o leitor do autor” (FURTADO, 2000, p. 327). Assim, o hipertexto é o exemplo acabado do que Bakhtin classifica como texto polifónico: não há uma voz autoritária que se sobrepõe às outras, as vozes dos discursos vão-se alternando consoante o enfoque do momento e segundo os trajetos construídos em cada experiência de leitura.

Foi precisamente Bakhtin quem evidenciou as múltiplas relações dialógicas entre textos, entendendo a textualidade como um intercâmbio discursivo, um tecido polifónico formado por vozes e por uma mestiçagem de sentidos. Uma rede de vozes e memórias, que Julia Kristeva denominou ‘intertextualidade’, concretizando que o texto não é uma entidade autossuficiente, antes resulta de uma interação semiótica de vários outros enunciados. A conhecida metáfora do palimpsesto, utilizada por Gérard Genette, é bem sugestiva quanto à possibilidade de descobrirmos, sob um texto, inscrições anteriores, ressonâncias de outros mais antigos. Um texto constitui-se, assim, como uma “câmara de ecos”, para utilizar a imagem barthesiana, porque “as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações.” (BARTHES, 1970, p. 22).

Como escreveu Fernando Pessoa, pela mão do seu heterónimo Ricardo Reis, “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.” (PESSOA, 1996, p. 390). Esta constatação representa a tomada de consciência de que a cultura é um texto plural, construído também ele em rede, que se vai enriquecendo progressivamente pela sobreposição de camadas de sentido, qual palimpsesto. A perda da capacidade de imergir nesta espessura, reconhecendo os vestígios do passado ancestral, conduzirá, necessariamente, a leituras redutoras e sem referência. Porque, afinal, como já se sugeriu, a cultura é uma mega rede de relações, diálogos e discursos, cujo domínio e capacidade polifónica constroem melhores cidadãos, melhores seres humanos.

Partindo, pois, dos pressupostos enunciados por Gérard Genette, em *Palimpsestes. La littérature au second degré*, entre outros, os ensaios que compõem o volume 3, n.º 26 da revista REVELL avaliam a pluralidade de aplicações e de formas do conceito de intertextualidade, do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo, desviando-se de e, por vezes, implodindo práticas tradicionais.

No que toca à composição das entidades que povoam os universos ficcionais, ao seu corpo e à sua *alma*, por exemplo (e, por extensão, no que respeita a ambientes físicos e/ou sociais), as estratégias intertextuais postas em cena, interartísticas ou não, transformam-nas em figuras flutuantes e líquidas, quase fantasmas, de corpo e de rosto indistintos, ao contrário do que, em regra, sucede no romance tradicional, em que estas (e os ambientes em que circulam) são sujeitas a uma caracterização linear, completa, acabada, porque feita a partir de listas mais ou menos extensas. Deste modo, fazendo apelo às competências culturais de quem lê – ou, se quisermos, aos modelos mentais do leitor, como escreveu Uri Margolin (2005) – e exigindo, por isso, uma participação mais ativa na decifração progressiva do retrato da personagem, o procedimento que, cada vez mais, é posto em jogo é, então, a intertextualidade,

por vezes uma intertextualidade *desviada*, ou uma intertextualidade de sentido(s) alargado(s). Esta, abrindo-se a uma dinâmica de relação entre o texto e o *real* a que se reporta, ou entre a palavra e outras formas de manifestação artísticas, dá origem ao que, para Laurent Jenny (1979 [1976], p. 21), consubstancia “um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”.

No que se refere a investigações mais recentes, não podemos deixar de considerar a importância dos estudos de Brian Richardson, em *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006); de Jens Eder, Fotis Jannadis, Ralf Schneider, em *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media* (2010); de Jan Alber e Rüdiger Heinze, em *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (2011); ou de Jan Alber, em *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* (2016).

Este número, que reúne contributos de autores de diferentes geografias e filiações académicas, está organizado em quatro partes: i) *Intertextualidades e Transgressão*, que acolhe nove artigos que abordam os diálogos intertextuais à luz da carnavalização e da subversão da cultura; ii) *Intertextualidade(s) e Mundos possíveis*, que apresenta sete estudos sobre o poder do diálogo intertextual no domínio da ficção narrativa; iii) *Intertextualidades Interartísticas*, com cinco textos que, na linha da narratologia transmediática e dos estudos interartes, revelam as potencialidades do diálogo entre narrativas artísticas de formas de expressão diferenciadas; e iv) *Intertextualidade(s) e Figuração de Personagem*, com quatro artigos sobre figuração e sobrevida de personagens, tocando aspetos como a metalepse, a prototipia e a capacidade de representação humana revelada pelas figuras ficcionais da literatura ocidental.

## REFERÊNCIAS

ALBER, Jan Alber e HEINZE, Rüdiger, *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter, 2011.

ALBER, Jan Alber, *Unnatural narrative. Impossible worlds in fiction and drama*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

EDER, Jens.; JANNADIS, Fotis. e SCHNEIDER, Ralf. *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010

FURTADO, José Afonso. *Os Livros e as Leituras – Novas Ecologias da Informação*. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. *Poétique* (Intertextualidades, trad. Rocha, Clara Crabée), nº 27, Coimbra, 1979 (1976).

KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1996.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio: The Ohio State University Press, 2006.

# MÔNICA E CEBOLINHA CARNAVALIZAM ROMEU E JULIETA

MONICA AND JIMMY FIVE CARNIVALIZE ROMEO AND JULIET

Tiago Marques Luiz<sup>1</sup>

**RESUMO:** Amparado pela teoria bakhtiniana do carnaval e aceitando a paródia como uma estratégia da carnavalização, em que se considera a inversão de valores previamente estabelecidos, este trabalho pretende elaborar um estudo acerca do gênero tragédia subvertido em comédia no texto audiovisual *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* (1979) – um espetáculo infantil baseado na peça trágica *Romeu e Julieta* (1595), do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616) –, que foi gravado na cidade de Ouro Preto-MG e veiculado pela TV Bandeirantes. Ciente de que esse texto audiovisual é uma combinação da linguagem teatral com a linguagem televisiva, o presente trabalho tem como enfoque a construção dos personagens-título de Shakespeare com os personagens de Mauricio de Sousa, em uma relação dialética. Além disso, pretende-se avaliar o modo como a carnavalização denota um processo tanto de ruptura como de criação, que apresentamos como prelúdio desta pesquisa, e a reformulação do caráter trágico por meio do cômico em um texto que, no momento de sua concepção, não pensava a criança ou o adolescente como espectador. Soma-se a isso, a estratégia da paródia em aproximar um conteúdo distante, a partir de duas vozes: a de Shakespeare, que é parodiada, e a de Mauricio de Sousa, responsável por essa subversão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mônica e Cebolinha; Romeu e Julieta; paródia; carnavalização.

**ABSTRACT:** Supported by Bakhtin's theory of carnival and accepting parody as a strategy of carnivalization, in which we consider the inversion of previously established values, this paper aims to elaborate a study about the genre tragedy subverted in comedy on the audiovisual text *Monica and Jimmy Five: in the world of Romeo and Juliet* (1979) – a children's show based on the tragic play *Romeo and Juliet* (1595), by the English writer William Shakespeare (1564-1616) –, which was recorded in Ouro Preto-MG and aired by TV Bandeirantes. Aware that this audiovisual text is a combination of both theatrical and television languages, the present paper focuses on the construction of the Shakespearean title characters with Mauricio de Sousa's characters, Monica and Jimmy Five, in a dialectical relationship. Besides, we also intend to study how carnivalization denotes a process of both rupture and creation, presented as a prelude to this research, and the reformulation of the tragic character through the comic is elaborated in a text that, at the moment of its conception, did not think the child or adolescent as a spectator. In addition, the strategy of parody in approaching the distant content, via two voices: that of Shakespeare, which is parodied, and that of Mauricio de Sousa, responsible for this subversion.

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – Brasil. Professor convocado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>. E-mail: [markx2006@gmail.com](mailto:markx2006@gmail.com).

**KEYWORDS:** Monica and Jimmy Five; Romeo and Juliet; parody; carnivalization.

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A festa de carnaval esteve vinculada inicialmente a ideia de culto aos deuses, como forma de lhes pedir fartura na colheita ou honrar o seu poder divino (SEBE, 1986). Com o advento da Idade Média, foi atribuída à esta festa um novo sentido: de sátira perante as mazelas sociais, assim como uma crítica e ridicularização de autoridades da época, a exemplo de reis, bispos, santos e até mesmo a figura de Deus, por meio da inversão de papéis, resultando no conceito de rebaixamento físico ou moral (BAKHTIN, 1999).

Esse movimento que advém da inversão de papéis sociais não é um fenômeno de caráter literário *a priori* (BAKHTIN, 1999, 2018; SEBE, 1986), e sim um evento ritualístico, caracterizado pela elaboração de uma linguagem simbólica por meio da fusão de ações e gestos entre os participantes. Todavia, é justamente esta linguagem elaborada e complexa que manifesta a “*forma sincrética de espetáculo*”, a qual transporta-se à literatura e, por conseguinte, é essa “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 2018, p. 139-140, *itálicos meus*), cujo entendimento é de que a Literatura, de modo direto ou não, foi influenciada pelos folclores carnavalescos, sejam eles antigos ou medievais.

A questão da ruptura compreende todo legado sério-cômico e, de acordo com Bakhtin (2018, p. 122), a literatura carnavalizada “é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros”. Isto porque, uma vez que determinado gênero literário prepondera com as marcas de uma tradição anterior a ele, não somente este gênero conserva a tradição, como também a renova e a ressignifica, pois como bem pontua o teórico russo, essa festa carnavalesca é carregada de simbolismo, de aparato sensorial e concreto, tendo em vista que o carnaval exprime a diversidade, de modo articulado. Dessa forma,

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura (BAKHTIN, 2018, p. 139-140).

No caso da televisão, é visível a maneira como esse produto da cultura de massa se apropria da linguagem teatral, fazendo com que nós, espectadores, possamos fruir do texto veiculado e, no caso da peça shakespeariana *Romeu e Julieta*, é perceptível como a história do casal apaixonado nos comove, apesar do seu caráter ficcional, dependendo da experiência do espectador ao ter contato com esse tipo de texto.

Shakespeare estava situado em um contexto que lhe permitia experimentar e ressignificar a tradição clássica e medieval anterior a ele, em que a palavra foi representada de modo significativo na escrita shakespeariana, e isso predomina no produto audiovisual criado por Mauricio de Sousa, ao resgatar a natureza teatral – a palavra encenada – e a reformular na linguagem da televisão. Ou seja, Shakespeare elabora seu texto por meio de outros anteriores a ele (que lhe servem de intertexto), ao passo que Mauricio de Sousa reelabora o texto shakespeariano, visando possibilidades de interpretações e sentidos.

Em se tratando de Shakespeare, a história literária tem mostrado que suas peças passaram por esse funil, na medida em que se mostrava necessário se adequar, ou ainda, apresentar-se *legível* a um determinado contexto sócio histórico. Contudo, neste ponto cabe ressaltar que o mérito está no momento em que o uso pungente da palavra extrapola “sua significação básica e permite ao leitor descobrir novos caminhos para entender a mensagem. Aí reside toda

força da literatura: em sua capacidade de instigar o leitor a desafiá-la, como em um jogo” (CASTRO, 1993, p. 58).

A partir da fala de Castro, pode se dizer que o ato da leitura de determinado texto não vai ao encontro da única hermenêutica, melhor dizendo, da única interpretação, dado o fato de que cada leitor tem uma bagagem de leitura que não necessariamente prescinde da do autor, denotando um viés frutífero para a percepção da obra literária, em um caráter dialógico. Dessa forma, a fala acima de Castro (1993) vai ao encontro da proposição de Luiz (2019ab) acerca do conceito de “original”. Luiz (2019ab) ressalta que tratar a obra shakespeariana como única é inviável, uma vez que o marco de uma obra literária é a impossibilidade de se delimitar o seu sentido, e com Shakespeare não é diferente, uma vez que somos leitores dinâmicos, aptos a decifrar determinados sentidos das camadas textuais de suas obras que, outrora, não eram pensados ou que foram deixados de lado.

Por meio das reflexões de Castro e Luiz, podemos pressupor um encontro articulado desses pesquisadores à teoria carnavalesca, a qual pressupõe a descontinuidade do caráter estrutural dos gêneros literários, passível de observação na passagem de uma época a outra e, conseqüentemente, de uma linguagem a outra. A carnavalização, por significar uma inversão de valores hierárquicos, vem, a nosso propósito, corroborar com a proposta da paródia feita por Mauricio de Sousa, visto que parodiar não significa ridicularizar, mas ser uma “ponte entre o autor e o leitor/espectador, responsável pela reatualização do texto-passado, ora homenageando-o, ora criticando-o, ou subvertendo-o” (LUIZ, 2019b, p. 43).

A partir dessa perspectiva, se o carnaval se apresenta como uma festança pública, dentro deste trabalho de análise, todavia, o carnaval se metamorfoseia em uma produção artística. Logo, o ato de carnavalizar pressupõe uma junção das manifestações artísticas, sem levar em consideração o seu grau de

hierarquia. Além disso, há de se destacar que essa combinação de manifestações é dinâmica, tanto na linguagem quanto na cultura popular.

Nessa linha, destaca-se que o presente texto comunga com processos interpretativos que visam os rompimentos e as contradições responsáveis por mobilizar a peça para novos significados, em consonância com o período elisabetano (1558-1603), no qual existiam possibilidades linguísticas que abordavam determinadas contradições e as quais agora são mobilizadas por novas possibilidades midiáticas e contextuais. Isso vem a reforçar de que a ideia no texto literário não necessariamente implica que o seu adaptador precisa seguir a linearidade da trama.

## **2 CARNAVALIZAÇÃO – O CÔMICO EM CONTRASTE AO TRÁGICO EM ROMÉU E JULIETA**

Em seu famoso texto “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, no qual se aborda o tema riso popular, Bakhtin (1999) destaca que a carnavalização, situada na passagem da Idade Média para o Renascimento, rompe com o caráter sério vigente no período medieval. Isto acontece a partir do momento em que, neste espaço físico e temporal, há signos que saem do seu ponto de partida e se deslocam para a esfera artística, combinando-se com a cadeia de signos presente nela, propondo-se, assim, uma nova simbolização e, como consequência, uma nova produção de sentidos.

Considerada a arte do revés, a carnavalização instaura uma cissura das hierarquias, promovendo a igualdade entre os seus participantes. Essa festança simbólica e ritualística proporciona a combinação entre os antônimos bom e mau, sagrado e profano, resultando na comemoração da liberdade. Dentro da análise aqui proposta, o carnaval vem proporcionar a desconstrução do gênero tragédia pelo gênero comédia, cujo respaldo está na reelaboração da narrativa

shakespeariana, mais precisamente, em relação à abordagem dada aos heróis dessa história.

Das características pertinentes ao teatro shakespeariano, podemos elencar: um grande número de atores contracenando no palco, a presença da comédia nas peças trágicas, assim como a fusão entre o clássico e o popular, além de um grande apelo para captar a atenção e a imaginação do seu espectador (HELIODORA, 2004).

É interessante observar que, de acordo com as considerações de Heliadora (2004), a peça *Romeu e Julieta*, assim como se busca defender na versão de Mauricio de Sousa, também pode ser vista como uma carnavalização, na medida em que essa narrativa inglesa retrata a dualidade entre as classes alta e baixa, a partir dos personagens da Ama e de Mercúcio. São eles os responsáveis por proporcionar o riso na trama, bem como, por servir de contraponto à figura dos protagonistas, no sentido de seus caracteres. Isto porque, enquanto o casal protagonista é tido como espirituoso, correspondendo ao plano superior do corpo; Mercúcio e Ama representam o corpóreo, ou seja, um plano inferior.

A linguagem carnalizada em *Romeu e Julieta* encena o contraste entre o belo e o feio, bem como, entre o sexual e o amoroso, sendo essa justaposição de paradoxos e contrastes um aspecto que tem despertado interesse daqueles que fazem uso do recurso da adaptação – não apenas para o palco, mas também em outras linguagens e por meio de outros suportes, como é o caso dos gêneros comuns ao espaço televisivo, por meio de programas como as telenovelas ou minisséries que veiculam esse conteúdo dialético nos capítulos que vão se desenvolvendo à medida que a trama é acentuada ou atenuada por meio das ações dos personagens protagonistas ou secundários, que podem contribuir ou não para a tragicidade, elemento esse que será desenvolvido a seguir em relação ao texto-base de *Romeu e Julieta*.

Para Anthony Cecil Bradley, vemos Romeu e Julieta fadados à ruína logo no prólogo. Esta primeira percepção nos faz considerá-los heróis condenados em um ou mais momentos no desenvolvimento do drama. Tal sentimento “é reforçado por alguma expressão que tem um efeito ameaçador” (BRADLEY, 1992, p. 35, tradução minha<sup>2</sup>), como se faz conferir na seguinte fala de Romeu, antes de entrar no baile dos Capuletos, no Ato I, Cena IV:

É muito cedo. A minha mente teme  
 Algo que, ainda preso nas estrelas,  
 Vá começar um dia malfadado  
 Com a festa desta noite, e ver vencido  
 O termo desta vida miserável  
 Com a penal vil da morte inesperada.  
 Que aquele que me guia em meu percurso  
 Me oriente agora. Vamos, cavalheiros (SHAKESPEARE, 2016, p. 33).

Teobaldo, primo de Julieta, também reforça esse prelúdio no decorrer do baile. Quando ele avista o jovem Montéquio na festa, vai ao encontro de seu tio, o Sr. Capuleto, para avisar que Romeu “invadiu” a festa, alegando ser sua presença um afronte à família [todavia, é somente ao próprio Teobaldo]. No entanto, o anfitrião censura o sobrinho em querer causar confusão na festa, uma vez que Romeu era bem visto em Verona, como “alguém de virtude equilibrada” (SHAKESPEARE, 2016, p. 36). Dessa forma, logo após a bronca recebida do tio, Teobaldo prenuncia: “Eu vou-me embora, mas essa invasão/ Que ora adoça, há de ter má conclusão” (SHAKESPEARE, 2016, p. 36-37).

A sorte do casal de Verona tem início com o seu casamento secreto (Ato II, Cena VI), todavia, vai perecendo aos poucos à medida que a desavença entre

<sup>2</sup> No original: “is reinforced by some expression has an ominous effect”.

as famílias cresce, até culminar com uma catástrofe: o suicídio, “compensado” na trama, por conseguinte, através da reconciliação entre as famílias.

Acerca da tragédia existente na peça inglesa, Bárbara Heliodora enfatiza a dor compartilhada pelos espectadores ao acompanhar o suicídio do casal protagonista. Simpatizamos-nos, enquanto espectadores, com o jovem casal e somos solidários a esse “terror trágico” que ocorre no desfecho da trama, o qual, conforme a pesquisadora, é responsável por desencadear a reconciliação das famílias: “é que, na reconciliação, as duas famílias alcançam aquele momento de melhor perspectiva, de maior equilíbrio, de paz interior, e o resultado catártico da tragédia é alcançado” (HELIODORA, 2004, p. 132).

O conceito de “herói trágico” para Bradley (1992) consiste na ideia de um personagem não necessariamente “bom” em suas ações, mas que é capaz de ganhar o carisma do espectador pelo seu erro. Esse conceito provém da *Poética* de Aristóteles, cuja denominação é um personagem nobre, o qual, por um erro, está sujeito à condenação de si próprio, por intermédio dos deuses ou da Fortuna. No caso de Shakespeare, suas tragédias adaptam essa ideia; em *Romeu e Julieta*, ambos motivados pelo orgulho de estarem juntos (falha), e por conta dessa falha – o gênio impulsivo de ambos, eles estão destinados à própria destruição, simbolizada pelo suicídio, contudo, embora isso denote teor trágico, é digno de grandeza, como propõem Danziger e Johnson: “a tragédia dramatiza não só a lamentável e assustadora fraqueza do homem, mas também, de um modo ou de outro, a sua grandeza” (DANZIGER, JOHNSON, 1974, p. 138).

Tanto Bradley quanto Danziger e Johnson partilham da opinião de que uma tragédia de Shakespeare nunca é deprimente e, assim, ninguém encerra a leitura do livro “com a sensação de que o homem é uma criatura pobre e má. Ele pode ser miserável e pode ser horrível, mas não é pequeno” (BRADLEY, 1992,

p. 16. tradução minha<sup>3</sup>). As palavras de Bradley, como também de Danziger e Johnson nos permitem inferir que as tragédias shakespearianas versam sobre indivíduos notáveis em seu tempo e espaço e, assim, a sublimação causada no leitor não é capaz de permitir à crítica determinar uma hermenêutica exata para definir tais textos. Na peça em questão, a culpa por desencadear a tragédia é transposta para os pais do casal, que iniciam uma guerra em função das desavenças ali geradas, tendo como vítimas cinco personagens: Mercúcio, Teobaldo, Páris e, de modo indireto, o próprio casal-título.

Aos poucos, torna-se possível perceber que o amor entre Romeu e Julieta não é o responsável pelo destino trágico que acomete o casal e seus familiares. Isto se faz notar, inclusive, pela forma como parecem amadurecer a ideia de permanecerem juntos, apesar das adversidades. Dentro dessa perspectiva, compreende-se que a carnavalização em Shakespeare tende para o lado do bem, porém, as ações de seus personagens as levam às suas respectivas ruínas.

No caso de *Romeu e Julieta*, o bardo rompe com o universo clássico dos mitos “que convencionalmente proporcionavam heróis e heroínas trágicos ao introduzir a primeira tragédia romântica” (KNOWLES, 1998, p. 37. tradução minha<sup>4</sup>). Em outras palavras, enquanto a percepção clássica do mito atribuía a ruína do herói como um desígnio dos deuses ou da deusa da Fortuna, mas que era enaltecido, Shakespeare vai na contracorrente, mostrando que é o herói o responsável pelo seu fracasso. Assim, cabe ressaltar que a peça, apesar das interpretações francesas ainda muito influentes, não é romântica. Trata-se, por sua vez, de uma peça política, na qual se apresentam as consequências de uma guerra entre famílias herdeiras de uma mesma cidade.

---

<sup>3</sup> No original: “with the feeling that man is a poor mean creature. He may be wretched and he may be awful, but he is not small”.

<sup>4</sup> No original: “which conventionally provided tragic heroes and heroines by introducing the first romantic tragedy”.

Outra característica que merece destaque na peça shakespeariana é a sua comicidade, a qual tem como propósito aliviar a tensão e o ritmo sério com que a história se desenvolve. Ronald Knowles (1998) observa que a comédia ali presente está atrelada a um viés carnavalesco, por meio de uma justaposição burlesca da ação cênica, conforme as suas palavras:

A tragédia de Romeu e Julieta continuará sempre a ser o fulcro, mas as dimensões culturais da peça remontam à coletividade do alegre carnaval de um lado e, de outro lado, olham para o que Bakhtin chama de "o infinito interior" [...], a cultura capitalista do individualismo que se desenvolveu a partir da Idade Média (KNOWLES, 1998, p. 37, tradução e colchetes meus<sup>5</sup>).

A partir de Knowles (1998), podemos ver em *Romeu e Julieta* o modo como Shakespeare mescla comédia e tragédia, de forma a demarcar uma insistente risada festiva que mostra resistência “às prescrições do neoclassicismo, embora, em certa medida, comprometa o gênero ao dar certo tipo de comédia às ordens inferiores” (KNOWLES, 1998, p. 40, tradução minha<sup>6</sup>). Os personagens Ama, Mercúcio e o Frei Lourenço são cômicos em grande parte da peça. Esta característica, todavia, dificulta ao leitor avaliar (no caso da Ama e do Frei Lourenço) até que ponto é possível levar a sério o apoio deles ao casal protagonista.

Os gêneros dramáticos comédia e tragédia se referem às maneiras pelas quais os conflitos dramáticos são resolvidos. Na comédia, os conflitos são sanados com: o perdão, o casamento e a reinserção desse grupo na esfera social. Por sua vez, na tragédia, o conflito é resolvido com a morte do personagem dotado de virtudes, como pressupunha o preceito aristotélico. É no momento

<sup>5</sup> No original: “The tragedy of Romeo and Juliet will always remain the fulcrum, but the cultural dimensions of the play reach back to the collectivity of joyous carnival on the one hand, and on the other look forward to what Bakhtin calls ‘the interior infinite’ [...], the capitalist culture of individualism which developed out of the Middle Ages”.

<sup>6</sup> No original: “the prescriptions of neoclassicism, though to some extent compromising with genre by giving a certain kind of comedy to the lower orders”.

de sua morte que o personagem reconhece como sendo desígnios dos deuses o seu destino e as suas tentativas fracassadas de atenuar os conflitos desenvolvidos a sua volta, percebendo, assim, que eles são sublimados e não contrariados.

Para Bradley, a morte do herói não encerra a tragédia, mas, dentro da perspectiva de Shakespeare, viabiliza uma reflexão sobre o corpo caído por um determinado grupo ou indivíduo. No caso de Romeu e Julieta, as suas respectivas mortes serviram para que as famílias dessem uma trégua às suas desavenças. Nesse sentido, apreende-se que, enquanto a comédia visa um futuro alegre, a tragédia, por outro lado, pondera sobre o fato ocorrido naquele exato momento.

Nessa peça shakespeariana, esses gêneros dramáticos se dissolvem em gradações. A partir dessa leitura, pode-se dizer que a maior beleza de um trabalho poético geralmente consiste na mistura harmoniosa desses dois elementos que coexistem não apenas na narrativa dramática, como também em um personagem. É por meio desse prisma que se deve observar a dialética do trágico com o cômico em Shakespeare, ou seja, a partir da sensação catártica oferecida ao leitor de alívio a partir da reconciliação junto ao conflito da dor.

Assim, observa-se uma tendência ao uso de interlúdios cômicos em peças trágicas. Ao mesmo tempo, nas comédias, tornam-se possível constatar, em quase todos os casos, um fio sério e, às vezes, um pano de fundo com uma perspectiva trágica. Uma possível leitura para esta mescla nesses gêneros seja a de que a vida não é só riso ou só lágrima.

Enquanto na tragédia a reconciliação é impossível, pois só a morte sana o conflito (BRADLEY, 1992), na comédia, o confronto se dá a partir do embate com algum princípio ético por parte do indivíduo. Em outras palavras, o núcleo da tragédia e da comédia é, respectivamente, o mundo ético e sua colisão.

Este jogo entre comicidade e tragédia se acentua quando colocados frente a frente a peça de Shakespeare aqui analisada e o espetáculo infantil escrito por Mauricio de Sousa, de nome homônimo. Ao contrastar os trabalhos com a linguagem feitos pelo dramaturgo inglês e pelo quadrinista Mauricio de Sousa, é perceptível que o primeiro se vale de uma construção linguística direcionada ao leitor adulto (ao fazer uso de trocadilhos obscenos e conotações), ao passo que o segundo suaviza esse material. Por sua vez, no que diz respeito às semelhanças, destaca-se o fato de ambos utilizarem rimas – com destaque a Mauricio de Sousa, por lançar mãos deste recurso estilístico para captar a atenção das crianças leitoras, como também, por deixar o texto mais engraçado e sedutor para esse público.

Em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, os personagens crianças são uma carnavalização da peça shakespeariana: enquanto Mônica é astuta e determinada, Julieta finge ser submissa aos anseios da família em relação ao casamento. Ao mesmo tempo, enquanto Romeu vivencia um conflito interno no início da peça – que se esvai no momento em que troca, de um instante a outro, sua amada anterior, Rosalina, por Julieta; Cebolinha é um fanfarrão. Sendo esta característica do Cebolinha um importante aspecto da construção carnavalesca no caráter do personagem, conforme observa Luiz (2019a), ao afirmar que a comédia visa a reformulação e o enriquecemos de histórias consagradas, “vemos uma história trágica ter contornos de comédia, por essa ser uma condição *sine qua non*, ou seja, importante e relevante para que a Turma da Mônica pudesse encenar *Romeu e Julieta*” (LUIZ, 2019a, p. 17).

Dentre os gêneros inseridos na teoria carnavalesca está a chamada sátira menipeia, que denota a ruptura com o real, de forma a modificar tematicamente o gênero de caráter sério. Sendo esta uma característica desse texto produzido por Mauricio de Sousa, no qual se faz perceber um diálogo com a tragédia shakespeariana, considerada um gênero sério, e, todavia, modificado para um universo cômico.

A partir dessa perspectiva de análise, há de se ater ao fato de que o texto de Mauricio de Sousa é resultado de uma linguagem da adaptação, a qual, segundo o semiótico Iuri Lotman (1996), é entendida como o processo de compreensão, por parte do público, da transmissão de uma mensagem externa a ele, cujo significado se potencializa no contato entre diferentes linguagens culturais:

Desse modo, os pontos fronteiros da semiosfera podem ser comparados aos receptores sensoriais, que traduzem os sinais externos para a linguagem do nosso sistema nervoso, ou aos blocos de tradução que adaptam o mundo externo a uma dada semiosfera (LOTMAN, 1996, p. 12, tradução minha<sup>7</sup>).

A partir de Lotman, entende-se o texto carnavalizado de Mauricio de Sousa como bilateral, isto é, trata-se do deslocamento de um texto de primeira semiosfera (o chamado texto-base) à um espaço localizado além da fronteira onde foi produzido, de modo a ser assimilado por outras semiosferas.

Dessa forma, é preciso compreender a ambivalência que carrega o termo fronteira, podendo indicar tanto distância quanto aproximação, sendo este o caso do texto de Mauricio de Sousa, ao pertencer aos dois espaços, o de partida e o de chegada.

Por sua vez, a outra característica que confere ao texto flexibilidade de transposição entre um espaço e outro, depende do ponto de vista do leitor-observador. Tendo em vista que cabe a ele, ao ter contato com o primeiro texto (o texto-base), o papel de selecionar, filtrar e traduzir elementos considerados “alheios” à sua cultura para a linguagem da sua semiosfera.

---

<sup>7</sup> No original: “Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella”.

Mauricio de Sousa propõe essa flexibilidade ao texto shakespeariano ao combinar o universo das narrativas da *Turma da Mônica* com o texto-base. Isto se explicita ao colocar seus personagens protagonistas, Mônica e Cebolinha, para representar os personagens do texto-base, sem, todavia, abrir mãos de suas particularidades, como a dislalia de Cebolinha e a força da Mônica.

Assim, enquanto Shakespeare estrutura *Romeu e Julieta* com cenas cômicas nos primeiros atos antes do frustrante clímax, Mauricio de Sousa se vale o tempo todo da comicidade para suscitar o riso no seu espectador. Ao trazer a peça shakespeariana em uma nova produção artística via paródia, Mauricio de Sousa reelabora não apenas a construção dos personagens, mas também a própria teatralidade do texto, ao explorar novos espaços de encenação. No período renascentista, no qual se desenvolve a peça shakespeariana, a ação se passa em cima de um palco, portanto, em um espaço limitado.

Em contrapartida, o texto de Mauricio de Sousa se realiza a partir de uma produção televisiva, nas ruas de Ouro Preto - MG, em um espaço com formato de tronco. Este novo cenário é propício para que o espectador possa desfrutar do desenvolvimento da narrativa, pois nada “é óbvio e direto, mas todas as situações possuem uma imprevista ‘resolução’ teatral grandiosa, oposta ao que seria a sua suposta herança medieval” (BAETA, 2001, p. 982).

Aceito isso, far-se-á necessário recorrer a algumas noções de paródia – como estratégia de carnavalização –, uma vez que o texto de Mauricio de Sousa transpõe o texto shakespeariano de forma cômica. Ao lado disso, para a sequência dessa análise, há de se estabelecer uma relação entre a tradução criativa e a paródia, de modo a se verificar a forma como se construiu, ou melhor dizendo, carnavalizou-se a peça *Romeu e Julieta*, no espetáculo televisivo da *Turma da Mônica*, como se procurará fazer na sequência deste texto.

### 3 PARÓDIA E TRADUÇÃO/TRANSPosição – UM PROCESSO DE CARNAVALIZAÇÃO

A tradução é um exercício que não consiste apenas no processo linguístico, mas o ultrapassa e se insere na esfera artística, na qual se exige do tradutor uma criatividade no trato com o seu texto-base, ou ainda, no caso das mídias, exige do tradutor uma sensibilidade para lidar com a sua transformação para outro suporte e, conseqüentemente, para outra linguagem, como é o caso do teatro, da pintura, etc.

Nesse sentido, a prática da tradução é um exercício multifacetado que pressupõe o reaproveitamento da matéria-prima para construir uma nova obra, seja por meio da repetição, através da sua preservação e atualização, seja por meio da criatividade, renovando a ideia presente para uma nova linguagem, seja ela literária (em uma forma de texto em página, como uma nova tradução ou adaptação) ou intersemiótica, pensando aqui as linguagens da dança, do cinema, das histórias em quadrinhos, a mídia digital, entre outras.

Sobre esse assunto, Sandra Nitrini (1997) considera que a palavra literária, tida como “unidade mínima da escritura literária”, não se limita a um sentido único, proporcionando uma correspondência entre textos, ou ainda, “um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem, do contexto atual ou anterior). O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade” (NITRINI, 1997, p. 159).

Desta forma, em consonância com Eneida Maria de Souza (1993), entende-se que a tradução paródica é um ato criativo, de forma a se notar “um intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe à fidelidade ao texto original e sim, sua transgressão” (SOUZA, 1993, p. 36). Se transgredir consiste em um movimento de ir além do que é proposto pela base, o mesmo pode ser dito com relação à paródia, visto que ela, enquanto estratégia carnavalesca, põe-se a “nutrir de outros textos além do original, livrando-se da

prisão à fórmula única e redutora” (SOUZA, 1993, p. 36). Nesse viés, como bem ressaltou Haroldo de Campos (CAMPOS, 1981 apud SOUZA, 1993), a paródia exerce um diálogo não apenas com o texto-base, mas com outras vozes.

Partindo desse entendimento para o presente estudo comparado, considera-se a paródia não como uma simples derivação, ou ainda, uma maneira de repetir o texto-base, mas como uma forma que visa inverter os seus padrões e, ao mesmo tempo, servir de homenagem ao mesmo.

Então, compreende-se que o ato de parodiar não pressupõe a necessidade “da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco”, como bem enfatiza Linda Hutcheon (1985, p. 48), mas uma repetição com grau de diferença; é uma mimese dialética, em que se beneficia e prejudica o texto-base simultaneamente, pois as “versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p. 54).

A obra shakespeariana, quando redimensionada a outra linguagem, possibilita essa diferença, não como pejorativa, mas louvável. Isto nos permite afirmar o discurso de uma arte que transmite a outra, na qual se preserva e se adequa determinada particularidade do *texto-base*, destinando seu conteúdo ao público por ela pensado.

Ao revisitar a teoria bakhtiniana, Maria Lucia Aragão (1980) considera a paródia como uma imagem original invertida que foi redimensionada a partir de algum eixo norteador, ou ainda, da própria interpretação do parodiador. Esta perspectiva acaba indo ao encontro do que se propõe na teoria da tradução: na qual se verifica que o sentido nunca é definitivo, mas possibilita um universo de leituras por parte do leitor.

Além disso, Aragão é categórica ao dizer que o ato de parodiar a matéria-prima implica, positivamente, em destrinchar “o modelo original para

recriar e preencher um modelo que lhe é próprio” (ARAGÃO, 1980, p. 20). A partir desse entendimento, torna-se possível propor uma justaposição entre carnaval e paródia. Assim, compreende-se que se o carnaval subverte a ordem e o estado das coisas, o mesmo pode ser dito da paródia, que vai subverter e, simultaneamente, reforçar a tradição. Sobre esse assunto, Linda Hutcheon (1985) afirma que:

O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora. A motivação e a forma do carnavalesco derivam ambas da autoridade: a segunda vida do carnaval só tem sentido em relação com a primeira vida oficial (HUTCHEON, 1985, p. 95).

A televisão, ao mostrar e contar determinada história, está dizendo ao seu espectador como foi elaborada a construção da imagem e dos sentidos nela intrínsecos. Tal como tem se debatido na história da teoria da tradução, não se trata mais daquele sentido hermenêutico, mas, conforme propõe Ciro Marcondes Filho (1988), de um espaço onde a televisão “trabalha então com ações e cenas que sejam facilmente interpretadas e rapidamente decodificadas pelo telespectador” (FILHO, 1988, p. 61-62). Além disso, no contexto contemporâneo, observa-se a abertura do espaço televisivo para a incorporação da Literatura e do Teatro, o que garante essa potencialização material, antes limitada a uma página ou a um palco.

É neste momento de transposição intersemiótica que a adaptação irá proporcionar, em certa medida, o enlace do gênero televisivo com o texto dramático, denotando economia (em termos de técnica de duração), estilística e, na maioria dos casos, a manipulação da linguagem – tendo em vista as necessidades de adaptação ao novo suporte e o acesso ao seu novo público-alvo.

Como se vê, adaptar ou traduzir um texto literário para outra língua ou outro sistema semiótico não é simples. O tradutor-adaptador, que acaba sendo

um autor desse texto adaptado, é responsável por elencar episódios cruciais, os quais, no momento da veiculação, denotarão uma obra criativa original.

Neste ponto, há de se ressaltar a problemática acerca da “fidelidade” para com o texto-base. Isto porque existe certa resistência de uma parcela do público-alvo com relação a obra veiculada, pois quando se pensa em adaptação, o pré-conhecimento daquela história é ativado e, por consequência, acaba por gerar uma expectativa, no sentido de se esperar que o conteúdo das páginas de um livro, por exemplo, seja transformado em imagens.

Apesar de parecer desnecessário mencionar esta questão obsoleta que é a fidelidade ao texto-base, ela se mostra importante no momento em que a televisão veicula um conteúdo literário. É neste instante que o fenômeno da adaptação se apresenta relevante, ao permitir que o público conheça certa perspectiva daquela obra. Renata Pallotini (1989) considera que a obra-fonte é a base do autor/autores de teledramaturgia, além disso, afirma que cabe a eles explicitarem a sua visão de mundo, a sua percepção sobre o texto primeiro:

O tronco é a garantia de uma unidade de ação, ainda que truncada, às vezes perdida no meio do caminho, para ser retomada depois. E os ramos são consequências da existência das raízes e do tronco. Esses ramos podem ser maiores ou menores; isso dependerá muito da escolha do assunto, dos personagens e até dos atores... (PALLOTTINI, 1989, p. 59).

Corroborar-se com a visão de Hutcheon, Filho e Pallotini a respeito da noção de paródia e seu desdobramento na televisão, visto que o humor presente no nosso objeto não tem como intenção ridicularizar ou rebaixar o texto parodiado. A paródia e a transposição instauram associações do texto final com outros previamente lidos, e tais associações dispensam a intenção do autor, pois é o seu destinatário ou seu produtor quem lhe dará um novo sentido.

No caso do dramaturgo inglês, cujas obras foram estudadas, comentadas e interpretadas afincos nesses quatro séculos que o separam da contemporaneidade, elas “podem servir de exemplos justamente para o caráter inesgotável da expressão artística, sempre aberta a novas leituras” (SÜSSEKIND, 2008, p. 6), tornando essas releituras literárias e artísticas da produção shakespeariana responsáveis por permitir a visão desses textos-base como exemplos de expressão artística inesgotável.

No caso dos personagens shakespearianos, Renata Pallottini propõe uma interpretação do que se entende por esse termo da narrativa dramática: o personagem da esfera teatral é resultado daquilo que o dramaturgo criou no papel e os cenários em torno dele, como também “as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou, todos signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” (PALLOTTINI, 1998, p. 145).

No caso de *Romeu e Julieta*, é visível que a reformulação dos personagens – ora descritos a partir dos traços medievais, ora a partir de uma reinserção em um ambiente externo ao medieval<sup>8</sup> – preserva a dualidade do conflito, elemento esse oriundo da impulsividade dos jovens protagonistas em relação ao amor e a si próprio, melhor dizendo, o amor não correspondido (Romeu em relação a Rosalina) e a relação dos protagonistas perante a sociedade, pensando aqui as relações hierárquicas de suas famílias e de pessoas ao seu redor, como Frei Lourenço, Teobaldo, Ama e Mercúcio.

#### 4 MÔNICA E CEBOLINHA CARNAVALIZAM ROMEU E JULIETA

O texto *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* apresenta as três particularidades do campo do cômico-sério, ou seja, da cosmovisão

---

<sup>8</sup> Como é o caso da coletânea Mangá Shakespeare, em que *Romeu e Julieta* é ambientada no Japão.

carnavalesca que serão exploradas a seguir. Inicialmente, é preciso pontuar que essa terminologia vai significar, em outras palavras, a presença do riso junto à lágrima. Nas palavras de Bakhtin (2018), o riso retira da lágrima “a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo”, melhor dizendo, a tragédia é reelaborada, transformada em comédia (BAKHTIN, 2018, p. 122).

Desse campo da cosmovisão, elencamos: (i) objeto de representação que vai ser atualizado; o abandono da “fidelidade” à lenda (ii); e (iii) o tratamento da experiência, pluralidade de estilo e variedade de vozes. Sobre o primeiro elemento, podemos ver que os personagens protagonistas da peça shakespeariana são “copiados” e reelaborados pelos personagens de Mauricio de Sousa: Julieta Capuleto se transforma em Julieta Monicapuleto, propondo um trocadilho do nome da personagem infantil com o sobrenome da família da protagonista shakespeariana. Em outras palavras, quem pratica a ação de “copiar” é Mauricio de Sousa, ao passo que quem recebe a ação de ser “copiado”, é Shakespeare.

Para exemplificar a aplicabilidade da teoria bakhtiniana do carnaval, tomemos o desfecho. No texto trágico, o Príncipe Escalus faz com que as famílias deem as mãos, selando a paz em Verona. No espetáculo televisivo, Mônica é contrária ao final da história, porque não aceita um fim triste sem o seu amado. Então, ela decide tirar satisfação com o príncipe Xaveco de Verona, pois foi ele quem a separou de seu Romeu. A partir disso, o espetáculo televisivo rompe com o texto shakespeariano, por meio da paródia.

Dessa maneira, pode-se ver o carnaval como uma operação descritiva do texto-adaptado em relação ao texto-base, conforme propõe Tara Collington (2012); para a estudiosa, o carnaval enquanto estratégia de adaptação surge no momento em que o texto-base é colocado em xeque. No argumento de Collington, o carnaval rompe com a mimesis *ipsis literis* e vem “destruir a

perspectiva autoritária ou ideológica do texto-base<sup>9</sup>”, isto é, o seu enredo padrão, de modo que essa estratégia permite enxergar a transgressão realizada pelos adaptadores, “já que eles recriam os textos para se adequar às suas próprias perspectivas ideológicas, preservando e transpondo as bases simultaneamente” (COLLINGTON, 2012, p. 171, tradução minha<sup>10</sup>)

Dos traços da protagonista shakespeariana, Mônica manteve o caráter heroico e o romantismo, uma vez que Julieta é equilibrada, comparada ao impulsivo Romeu. Todavia, Julieta Monicapuleto se aproxima da personagem dos quadrinhos ao revelar a sua personalidade ambivalente para com os outros personagens: meiga e ríspida. Romeu se transforma em “Lomeu” Montéquio Cebolinha, preservando a característica marcante da dislalia de Cebolinha. Todavia, há uma inversão em sua personalidade: enquanto o Romeu shakespeariano é impulsivo, o de Mauricio de Sousa é um malandro – estereótipo convencionado do brasileiro, fanfarrão, que não se preocupa em manter algum compromisso sério, como o casamento.

O descompromisso com o casamento, por sinal, é uma das cenas abordadas por essa trama televisiva. No momento em que Julieta Monicapuleto propõe casamento a Lomeu, após as declarações deste a ela na canção intitulada *Cena do Balcão*, ele hesita, mas na sequência da história, acaba consentindo ao pedido, pois sabe que se contrariar a noiva, ela o fará mudar de ideia, por meio da força de Sansão, o coelho de pelúcia.

A hesitação de Cebolinha ao lidar com a Mônica é algo muito recorrente nas narrativas dos quadrinhos. Todavia, isto não o faz vítima de Mônica, pois a intimidação pela força bruta da menina sempre é resultado das suas tentativas de provocá-la ou contrariá-la. Esse intertexto da narrativa quadrinística com o texto literário, reverberado, por sua vez, na encenação televisiva, configura uma

<sup>9</sup> No original: “can undermine the authority or ideological perspective of the source text”.

<sup>10</sup> No original: “as they refashion texts to suit their own ideological perspectives, simultaneously preserving and transposing their sources”.

releitura deveras cômica do texto trágico, atualizando o aspecto cultural de um casal renascentista apaixonado a um casal infantil e engraçado, conhecido por suas inúmeras brigas e reconciliações. Ainda sobre a clássica cena do balcão, onde o casal de Verona troca juras de amor eterno e faz uso de uma linguagem poética carregada de epítetos, cabe destacar o trabalho feito pela Mauricio de Sousa Produções ao incluir a esta cena uma canção com o título homônimo, a qual sintetiza todo o conteúdo do texto shakespeariano.

Acerca do uso da música em um espetáculo, Roberto Mendes (1988) considera que este recurso tem por função permitir tanto à criança quanto ao adulto se envolverem com a história. Dentre os papéis atribuídos à música na criação do espetáculo, Mendes elenca três: “reforçar uma ação, acentuar um clima ou, até mesmo, narrar a história. Mas também é importante observar que a música deve ser a continuação da ação ou vice-versa” (MENDES, 1988, p. 11).

Também cabe observar a coreografia elaborada para a canção *Cena do Balcão*. Pode-se dizer que ela explicita, de forma gestual, a letra da música ou o próprio conteúdo que está na canção (MENDES, 1988). Esta característica, da relação entre coreografia e música, também se estende para os outros momentos, como é o caso da conversa entre Lomeu e o frade, assim como entre Julieta Monicapuleto e o frade. Nesse sentido, para que se estabeleça coerência entre a letra e a dança, mostra-se importante se ater ao preparo do ator, no que diz respeito aos seus movimentos e ao seu preparo físico.

Canção Cena do Balcão - (Mauricio de Sousa)	Cena do Balcão - Peça <sup>11</sup> (Shakespeare)
<p>Julieta Monicapuleto: Se você não puder Por amor a mim Deixar de ser um Montéquio</p>	<p>Julieta É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio!</p>

<sup>11</sup> Tradução de Bárbara Heliadora.

<p>Nosso amor chegará ao fim...  Mas se assim não for, tenho algo  a propor  Não sou mais Julieta e sim o seu  amor.</p> <p>Lomeu:  Ouça isso Julieta, eu “quelo”  subir aí  Mas a coisa aqui tá “pleta”, pois  não dá “pla” sair daqui  Puxe essa “tlepadeila”, ajude o  seu “Lomeuzinho”  Até parece “blincadeila”, minha  capa está  “Plesa” num espinho....</p>	<p>O que é Montéquio? Não é pé,  nem mão,  Nem braço, nem feição, nem parte  alguma  De homem algum.  Oh, chame-se outra coisa!  O que há num nome?  O que chamamos rosa  Teria o mesmo cheiro com outro  nome;  E assim Romeu, chamado de outra  coisa,  Continuaria sempre a ser perfeito,  Com outro nome  Mude-o, Romeu,  E em troca dele, que não é você,  Fique comigo</p>
---	--

**Quadro 1:** Ato II, Cena II – a cena do balcão

**Fonte:** elaboração do autor

Com base neste quadro, é possível observar que a referida canção, inserida no texto de Mauricio de Sousa, traz em sua letra o romantismo de Julieta Monicapuleto, contraposta a trapalhada do Lomeu, que está com a capa presa em um espinho. Nesse sentido, a partir das canções que apresentam os protagonistas ao espectador (“*Tema de Julieta*” e “*Sou o Lomeu*”), é possível inferir que o estilo musical demarca a caracterização dos personagens – Mônica é romântica, porém desesperada para casar, enquanto Romeu é um malandro.

Logo após a fracassada declaração de amor entre Julieta Monicapuleto e Lomeu, o jovem consegue tirar a capa do espinho e cai no chão. Devido ao uso da interjeição de dor “Ai”, Julieta usa a onomatopeia “Shhh”, para que ele não

fale tão alto:

JULIETA [mexendo as mãos]: Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

LOMEU: Não “plecisava” sacudir a “tlepadeila” com toda sua “folça”, né? Como é que eu vou subir até aí “agola”?

JULIETA: Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

LOMEU: Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o “Homem-Alanha”, é? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 14’55 – 15’21”).

Esse momento traz uma sequência de quiproquós, com a jovem Monicapuleto mandando o Montéquio subir a sacada, mas ele não consegue, enfurecendo ainda mais a jovem. Lomeu evoca o super-herói da Marvel, conhecido pela sua habilidade de escalar, porém Lomeu se compara ao super-herói, por não ter essa habilidade e atender à exigência de Julieta. Esse fragmento de Lomeu em relação ao Homem-Aranha pode ser considerado como uma paródia dessas declarações do Romeu shakespeariano, quando Julieta o avista próximo a sua sacada. Quando Julieta lhe fala que o muro é alto demais para ele chegar até ela, esse lhe responde:

ROMEU:

Com as asas do amor saltei o muro,

Pois não há pedra que impeça o amor;

E o que o amor pode o amor ousa tentar.

Portanto, seus parentes não me impedem (SHAKESPEARE, 2016, p. 43).

No texto-base, vemos Romeu usando uma linguagem poética, desejando estar próximo de sua amada, ao contrário que na versão televisiva, Lomeu mostra um empecilho: a capa ficou presa em um espinho, e quando Julieta

sacode a trepadeira, ele vai ao chão, e para acentuar a raiva de sua amada, ele não detém o poder sobrenatural de escalar parede. Após evocar o nome do herói da Marvel, Julieta Monicapuleto lhe pede que não fale tão alto, pois o seu pai pode acordar. Porém, Romeu não consegue escutá-la:

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

LOMEU: O quê?

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

LOMEU: Como é que é?

JULIETA (gritando): NÃO FALE TÃO ALTO, SE NÃO O MEU PAI  
ACORDA, ORA!

LOMEU: Ah, é isso aí.

JULIETA: Isso aí o que?

LOMEU: A “colda”! Jogue a “colda”, “pala” eu subir aí na sacada!  
(Julieta ri)

LOMEU: “Vilam” só que sacada genial? (AMÂNCIO; MARIANO,  
1979, 16’33” – 16’41”).

Este fragmento da conversa entre Julieta Monicapuleto e Lomeu é marcado pelo jogo de palavras parônimas, a exemplo de “Acorda” e “A colda”, devido à dislalia de Lomeu, que ao invés de entender o verbo como um despertar, entendeu como objeto. Além dessa paronomásia entre as classes gramaticais, tem-se também a ambiguidade proposta em “sacada”, que passa a remeter tanto ao espaço onde Julieta se encontra, quanto ao sinônimo de ideia, ou, fazendo um intertexto com as narrativas de Cebolinha, a um plano infalível.

Na sequência da cena, Julieta Monicapuleto joga a corda para que seu amado suba, entretanto, as primeiras e segunda tentativas não são suficientes, pois Lomeu lhe pede para jogar novamente. Na terceira tentativa, todavia, o tom de voz de Julieta já muda, de ansiosa para impaciente. É neste momento que, ao

se atingir o tamanho ideal da corda para que Julieta o puxe com sua força, o Senhor Capuleto acorda com o barulho.

Assim, depois de ouvir a voz de seu pai perguntando que barulho era aquele, Julieta solta a corda, desesperada, para frustração de Lomeu. Ao mesmo tempo, como forma de despistar o Senhor Capuleto, Lomeu assobia como um pássaro, por meio da onomatopeia “Piu”. Ao ouvir esse som, o Senhor Capuleto questiona se é “a cotovia que anuncia o dia” e Lomeu lhe responde “não”, imitando novamente o som do pássaro e, completando na sequência: é “o louxinol do alebol, que está deixando o ninho” (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 15’21”).

Como bem pontua Marcel Silva (2013), essa cena do balcão de Mônica e Cebolinha interpretando Romeu e Julieta, é vista como um momento de explosão cômica, cujo emprego das imagens do rouxinol e da cotovia, representando o ápice da noite ou raiar do dia “é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena” (SILVA, 2013, p. 326). O senhor Capuleto, conformado com a resposta recebida, avalia que pode dormir mais cinco minutos e, ao voltar a dormir, emite-se na cena um som de ronco estrondoso.

Cabe enfatizar que a evocação do rouxinol e da cotovia surge somente no Ato III, Cena V do texto-base, cena essa em que Romeu é condenado ao exílio pela morte de Teobaldo – primo de Julieta – e passa a primeira e única noite com a sua amada no quarto dela.

O espetáculo televisivo propõe uma combinação da referida cena do terceiro ato com a cena do balcão, trazendo elementos que estão devidamente separados na peça base. A linguagem teatral também se faz presente, pois logo que o Senhor Capuleto volta a dormir, Julieta diz a seu amado que precisa entrar, fazendo gestos com a mão, apontando para o seu quarto. Quando a jovem vai se recolher, triste e inconformado com a partida de sua amada, ele a pergunta:

LOMEU: Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

JULIETA (acendendo): Se é o que deseja, me espere amanhã na igreja.

LOMEU: Por que na igreja? Hei, “espele” um momento.

JULIETA: Para o nosso casamento.

LOMEU (espantado): Casamento? Ma.. mass quem falou em casamento?

JULIETA: Nós. (Julieta sai e fecha a janela do quarto)

LOMEU (em tom cabisbaixo): Casamento.... (Romeu sai) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 17'14" – 17'42").

Ao contrário do que esperava, Lomeu é surpreendido com a proposta de Julieta Monicapuleto de que o casamento seria a única alternativa e que “eles” – por decisão dela – falaram sobre isso, e que não resta outra alternativa ao jovem. No texto-base, Julieta questiona se o “seu amor tem forma honrada/E pensa em se casar” (SHAKESPARE, 2016, p. 45). Se for afirmativa a resposta de seu amado, ela irá dizer “Onde e a que horas tem lugar o rito, / E a seus pés porei tudo o que é meu, / Pra segui-lo, no mundo, meu senhor” (SHAKESPARE, 2016, p. 45). Caso contrário, que ele a deixe em paz, porém Romeu responde prontamente que aceita e se despede dela poeticamente:

Tenha sono em seus olhos, paz no seio;

Por sono e paz tão doces eu anseio.

Sorri a aurora ao escuro pesado,

No leste, a luz já deixa o céu rajado;

O negror, ébrio, corre pra escapar

Das rodas de Titã, que vai passar.

Vou à cela do pai da minha alma,

Pra falar disso e ter ajuda e calma. (Sai.) (SHAKESPEARE, 2016, p. 46-47).

É possível dizer que a paródia é crucial para que o leitor reconheça o texto com o qual ela dialoga, cabendo destacar que toda imitação criativa “mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua” (HUTCHEON, 1985, p. 20). No caso dos protagonistas de Mauricio de Sousa, houve respeito para com a estrutura do texto-base, contudo, percebe-se que essa estrutura inicial foi recodificada para melhor se adequar a um universo novo, totalmente diferente daquele de Shakespeare. Além disso, como já mencionado, cabe enfatizar que parodiar não significa somente ridicularizar um texto, pois o seu intento “vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, 1985, p. 28).

A segunda particularidade do gênero cômico-sério destoa um pouco da “lenda”, pois a matriz que deu origem ao texto de Shakespeare é uma narrativa grega, a de Píramo e Tisbe, personagens das *Metamorfoses*, de Ovídio (e não o *Romeu e Julieta* de Arthur Brooke, como se costuma postular<sup>12</sup>), ou seja, ao ter conhecimento de outras narrativas que tivessem a mesma temática, o dramaturgo se apropriou, experimentou e transformou os hipotextos (noção genettiana<sup>13</sup> de textos-base) em um hipertexto consagrado – o que nos leva a uma terceira característica do texto shakespeariano: a propagação dos variados estilos (desde uma narrativa oral clássica a um poema inglês), sem que um anule o outro (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 55). Tal característica também se repete no texto de Mauricio de Sousa, no qual se expressa um diálogo entre o caráter sério da peça e o cômico dessa adaptação.

---

<sup>12</sup> Bárbara Heliodora, durante a apresentação da sua tradução da peça shakespeariana, menciona o texto de Arthur Brooke, com críticas severas em comparação ao casal de Shakespeare, mas não afirma que Brooke é o hipotexto de Shakespeare. Desta maneira, podemos postular que Brooke criou seu *Romeu e Julieta* por meio de outros hipotextos anteriores a ele.

<sup>13</sup> Esse adjetivo faz referência ao teórico francês Gérard Genette. O conceito de hipotexto e hipertexto provém da obra *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, cuja referência está registrada no fim do trabalho.

Por fim, mas não menos importante, a última particularidade do cômico-sério faz menção à experiência, ao estilo e às vozes. Na experiência, pode se tratar de uma construção estética e artística, isto é, do texto escrito destinado ao palco, transposto para o espaço urbano da cidade mineira de Ouro Preto, permitindo um melhor desenvolvimento da trama, comparado ao espaço do palco, em questão de dimensão. No estilo, temos um adulto (Shakespeare) escrevendo para as massas com um tom de seriedade e catártico, pensando aqui no desfecho da obra, ao passo que temos um outro adulto (Mauricio de Sousa) escrevendo para crianças um texto voltado ao seu universo, com peripécias comuns a esse público, com uma tonalidade mais suave e divertida.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito uma breve análise da construção dos personagens Romeu e Julieta, interpretados por Mônica e Cebolinha, por meio do entrelaçamento entre a paródia e a carnavalização. A partir desta breve análise, teve-se em mente, ao contrastar o texto-base com o texto-adaptado, a construção dos personagens-título via paródia audiovisual e reconstrução em um novo contexto de produção, isto é, a partir da semiosfera brasileira. Este conceito, todavia, partiu do princípio daquilo que é discutido por Lotman (1996), o qual estabelece que o espaço fronteira não denota uma separação entre os meios, mas a sua conjunção.

A paródia, enquanto estratégia de carnavalização, propõe a liberdade e a criatividade por parte dos agentes envolvidos na construção de uma nova leitura e produção de sentidos de um texto, com vistas a abranger um novo público-alvo, como neste caso, o infantil.

Como se sabe, a peça *Romeu e Julieta* é uma das obras de Shakespeare mais relida e atualizada nos diversos suportes midiáticos, a exemplo do espetáculo televisivo aqui analisado; bem como ela costuma servir de matriz

para outras produções, tais como novelas e séries televisivas, como é caso das novelas da Rede Globo *A Dona do Pedaço*, *A Padroeira* e *Tempo de Amar*, e da novela *Amor e Revolução*, do SBT.

Ao se propor a apresentar uma obra, com vistas a atingir um público-alvo que não era pensado na época elisabetana, Mauricio de Sousa consegue dialogar com as vozes do adulto (expressa na obra de Shakespeare) e da criança (o seu público-alvo nos quadrinhos da Turma da Mônica), de maneira que a linguagem empregada na obra *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não soasse estranha e nem de difícil compreensão às crianças.

A teoria bakhtiniana sobre o carnaval continua a ser um aporte desafiador que atrai novos leitores e perspectivas, ao se mesclar às teorias de outros campos do saber. É a partir desta teoria carnavalesca que se compreende o riso como um de seus elementos norteadores, sendo ele um elemento coletivo, não apenas no sentido de se opor ao caráter sério, mas como forma de revigorar o ser humano em sua complexidade.

Tanto a paródia quanto a carnavalização são responsáveis por se voltar a contestação dos “discursos oficiais, da ordem e da hierarquia, do sério e do imutável” (FARACO, 2009, p. 80), como ocorre na própria personalidade de Julieta Monicapeleto e de “Lomeu” Montéquio Cebolinha, ao saírem da tonalidade séria para a cômica.

Como pontuado anteriormente, a ação de parodiar, como também carnavalizar um texto “é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Isto possibilita ao texto-adaptado ser designado como um palimpsesto, isto é, um novo texto que interpreta, resgata e se relaciona com o chamado original, sem excluí-lo, mas, ao contrário disso, trazendo marcas desse texto-base.

Os breves elementos comparativos da transposição carnavalesca se pautam tanto pela mudança de gênero – de um teatro renascentista a um teatro de comédia infantil, como é o caso –, quanto pelo público – em Shakespeare, temos todas as camadas sociais presentes, enquanto que Mauricio de Sousa se volta para o público infantil e seus pais, considerando que também foram crianças outrora.

Cabe salientar que o mérito do trabalho de Mauricio de Sousa não é apenas o de recontar uma história, mas inseri-la no contexto de suas personagens, combinando duas semiosferas: a de Shakespeare e a dos quadrinhos Turma da Mônica, tornando o espetáculo televisivo um produto singular marcado pelo engajamento com a obra de partida.

### REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, José.; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Mauricio de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Mauricio de Sousa Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. *A paródia em A força do destino*. Revista Tempo Brasileiro (Rio de Janeiro), n. 62, p. 18-28, jul.-set. 1980.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Ouro Preto: Cidade Barroca*. In: III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001. Sevilla/ES. Actas del III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001, p. 971-983. Disponível em: <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/077f.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5ª edição revista. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BRADLEY, Anthony Cecil. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. New York: Macmillan, 1992.

CASTRO, Maria da Conceição. *Língua e Literatura*. Volume 1. São Paulo: Saraiva, 1993.

COLLINGTON, Tara. *A Bakhtinian Approach to Adaptation Studies*. In: POLYUHA, Mykola; THOMSON, Clive; WALL, Anthony (eds). *Dialogues with Bakhtinian Theory: Proceedings of the 13th International Mikhaïl Bakhtin Conference*. London, Ontario: Western [University], Mestengo Press, 2012, p. 165-181.

DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy (orgs). *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FILHO, Ciro Mendes. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

KNOWLES, Ronald. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Macmillan, 1998.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro con un capítulo final de Manuel Cáceres. Colección dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra Ediciones, 1996.

LUIZ, Tiago Marques. *Apontamentos na produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica*. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019a.

LUIZ, Tiago Marques. A paródia enquanto estratégia de adaptação. In: MARCELINO, João Gabriel Carvalho (org.). *Tradução e literatura: reflexões sobre tradução intersemiótica e teoria da adaptação*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2019b, v. 1, p. 41-60.

MENDES, José Roberto. Introdução. In: NISKIER, Arnaldo. *A Magia do Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988, p. 7-12.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Introdução e Tradução de Bárbara Heliodora. Coleção Clássicos Para Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013

SOUZA, Eneida Maria. Tradução e intertextualidade. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Traço Crítico: ensaios*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, 1993, p. 35-41.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Recebido em 25/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# TRANSGRESSÕES NARRATIVAS EM *FOGO PÁLIDO*, DE VLADIMIR NABOKOV

NARRATIVE TRANSGRESSIONS IN VLADIMIR NABOKOV'S *PALE FIRE*

João Pedro Wizniewsky Amaral<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Fogo Pálido*, romance de Vladimir Nabokov, possui um complexo sistema narratológico composto por transgressões narrativas de diferentes ordens. Denominadas como metalepses por Genette (1995; 2004), essas transgressões permeiam todo o romance. Sob essa perspectiva, o objetivo desse estudo é analisar como funcionam e quais os efeitos das metalepses em *Fogo Pálido*. As metalepses formam um labirinto narrativo ao ponto de o leitor não saber se está lendo uma narrativa primária ou secundária. Elas também reforçam a autossuficiência da narrativa, ao transporem barreiras que a realidade não permite e, ainda, apontam para uma metacrítica literária, questionando os valores do texto literário e da crítica artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fogo Pálido*; narratologia; metalepse

**ABSTRACT:** Vladimir Nabokov's *Pale Fire* has a complex narratological system composed of different narrative transgression. Named as metalepsis by Genette (1995;2004), these transgressions permeate the whole novel. From this perspective, the objective of this study is to analyze how metalepsis work and what are their effects on *Pale Fire*. The metalepsis create a narrative labyrinth which prevent the reader from knowing whether he is reading a primary or a secondary narrative. They also reinforce the narrative self-sufficiency by crossing barriers that reality does not. Moreover, the metalepsis point to a literary metacriticism, questioning literary text and art criticism values.

**KEYWORDS:** *Pale Fire*; narratology; metalepsis

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6250-1298>. E-mail: [shuaum@gmail.com](mailto:shuaum@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

*Fogo Pálido* é um romance publicado em 1962 por Vladimir Nabokov. Nesta obra, o professor universitário Charles Kinbote narra em primeira pessoa como ele mudou-se para uma cidade do interior dos Estados Unidos e tornou-se vizinho de um renomado poeta, John Shade. Charles toma conhecimento de um extenso poema em que Shade está trabalhando, chamado *Fogo Pálido*. No entanto, com a morte do poeta, Charles publica, em oposição à vontade da mulher de Shade, o poema com comentários elaborados pelo próprio Charles que servem como uma leitura guiada para o texto do poeta. Além dos comentários explicativos, o romance finaliza com um índice remissivo criado também pelo narrador. Curiosamente, os comentários feitos pelo professor não são coerentes, e muitas vezes funcionam simplesmente como mote para o início de narrativas secundárias, que sequer têm relação com o poema em si. O mesmo acontece com o índice remissivo: praticamente outras metanarrativas são criadas ali. Desse modo, o texto original de Shade, que dá nome ao romance, fica em segundo plano ou, pelo menos, divide a atenção com as outras narrativas.

O romance é dividido em quatro partes: uma introdução, o poema de Shade, as notas de Charles e um índice remissivo. Na introdução Charles narra como conheceu Shade, como conseguiu o poema e como suas notas realmente são necessárias para o entendimento de *Fogo Pálido* e, talvez, mais importantes que o próprio poema. “Em certo sentido, muitas delas [as notas explicativas do poema] têm maior valor artístico e histórico do que algumas das mais belas passagens do texto final” (NABOKOV, 1989, p. 11-12).

Charles ainda se mostra intrusivo, pois ele sugere veementemente que o leitor leia seus comentários. Em certo momento, o narrador pede que nós, leitores, compremos outro exemplar do livro para acompanhar simultaneamente as leituras dos poemas e de suas explicações.

Publicado na década de 1960, *Fogo Pálido* está permeado de subversões de nível narrativo: característica típica da literatura contemporânea. Tais transgressões chamadas por Gérard Genette (1995; 2004) de metalepses aparecem em praticamente todo o romance. Sob essa perspectiva, o objetivo deste estudo é analisar como as metalepses funcionam em *Fogo Pálido* e qual o efeito dessa grande recorrência no romance. Como fundamentação teórica, usaremos estudos narratológicos de Genette sobre voz narrativa (2004), pesquisas sobre a conceituação de metalepse (GENETTE, 2004; KLIMEK, 2009; PIER, 2013; BARONI, PICADO & TEIXEIRA, 2019) e a obra de Richardson (2006) sobre problematizações do narrador na literatura moderna e contemporânea.

## 2 A NARRATIVA E SEU POTENCIAL SUBVERSIVO

Tecnicamente, a principal das quatro partes de *Fogo Pálido* seria o poema que dá nome ao romance, escrito pelo poeta e professor universitário John Shade. No entanto, já na introdução, temos dúvidas se o poema realmente é a narrativa primária. Charles, o narrador, de forma egocêntrica e exibicionista, afirma que as notas explicativas (e até a própria introdução) são mais importantes que o poema. No trecho a seguir, podemos notar que o narrador apresenta uma visão depreciativa do texto de seu vizinho e, em contrapartida, uma superestimada de suas próprias notas.

Permito-me dizer que, sem minhas notas, o texto de Shade simplesmente não possui nenhuma realidade humana, porque a realidade humana de um poema como o dele (demasiado recatado e reticente para ser uma obra autobiográfica), com a omissão de tantos versos expressivos descuidadamente rejeitados por ele próprio, tem de depender inteiramente da realidade do autor e de seu ambiente, seus afetos e assim por diante, uma realidade que apenas minhas notas podem proporcionar. (NABOKOV, 1989, p. 21).

O poema de Shade torna-se, assim, uma parte secundária, enquanto a análise feita pelo narrador apresenta-se em uma narrativa dentro da narrativa. Em *Fogo Pálido* essa técnica é recorrente tanto nos comentários quanto no índice remissivo. Algumas das notas explicativas parecem ser apenas uma desculpa usada pelo narrador para contar outra história cujo conteúdo, muitas vezes, sequer tem relação com o poema. Um exemplo disso pode ser visto nesta nota explicativa sobre o verso 576:

*Verso 576: a outra*

Longe de mim sugerir a existência de outra mulher na vida de meu amigo. Ele desempenhava serenamente o papel de marido exemplar que lhe fora atribuído por seus admiradores provincianos, e além disso tinha um medo mortal de sua mulher. Mais de uma vez tive de calar os intrigantes que ligavam seu nome a uma de suas alunas. (NABOKOV, 1989, p. 171).

Se formos consultar o dito verso no poema, sua lírica aponta para uma imagem de um viúvo que casa novamente e se encontra na frente de suas duas esposas.

O caso de um viúvo que recasa:

Reencontra as esposas, ama a ambas,  
 Por ambas é amado – e que tem ciúmes  
 Tem a outra! Tempo é crescimento,  
 Porém na vida elísia nada cresce.  
 Enquanto afaga o imutável filho,  
 A loura esposa chora junto à fonte;  
 A outra, algo mais ruiva, da varanda  
 Contempla, de olhos úmidos, o azul  
 Do enevoado céu, impenetrável. (NABOKOV, 1989, p. 41).

A explicação que o narrador apresenta para esse fragmento é uma leitura autobiográfica, que distorce os sentidos dos versos. Essa interpretação é improvável porque o narrador ignora as imagens de forma mais ampla do poema. Charles, desse modo inusitado, começa a contar uma outra história sobre o poeta a partir de sua análise.

Em *Fogo Pálido* só conseguimos chamar essas narrativas intercaladas de primárias e secundárias se considerarmos a ordem da história. Em termos de importância, não temos condições de chamar uma narrativa de primária ou de secundária, pois ambas parecem pertencer ao mesmo nível de importância. Segundo Bernát Iváncsics (2013), “é, portanto, impossível priorizar claramente entre as duas versões, mas devido à transgressão metaléptica entre as diferentes narrativas, não se precisa fazê-lo. Todas as traduções são de minha autoria”<sup>2</sup>.

Genette (1995) chama de metanarrativa a técnica literária de incluir uma narrativa dentro de outra narrativa. Outro conceito relacionado a isso é metadiegeese: a inclusão do universo narrativo de uma narrativa em outra. O autor define que a instância narrativa (narrador) de uma narrativa primeira é sempre extradiegética, mas as ações narradas por ela são de caráter diegético (GENETTE, 1995, p. 228). Logo, qualquer narrativa metadiegética possui caráter diegético.

O prefixo meta- conota aqui, evidentemente, como em metalinguagem, a passagem para o segundo grau: a metanarrativa é uma narrativa na narrativa, a metadiegeese é o universo dessa narrativa segunda como a diegeese designa o universo da narrativa primeira. (GENETTE, 1995, p. 227).

---

<sup>2</sup> Tradução de minha autoria

Genette (1995, p. 231) explica ainda que as narrativas metadieéticas podem ser divididas em três tipos, de acordo com a relação entre as transições metanarrativas. São eles: narrativa metadieética com relação de causalidade direta entre os acontecimentos das narrativas primária (diegese) e secundária (metadiegese); com uma relação estritamente temática entre as narrativas; e sem qualquer relação explícita entre os dois níveis da história.

O que observamos em *Fogo Pálido* é que as narrativas metadieéticas se dão aparentemente no primeiro caso, a partir de uma relação racional ou causal. Ora, durante os comentários acerca do poema, o narrador elabora formalmente um esquema para explicar na sequência dos versos algumas palavras específicas ou trechos do poema. Além do mais, o narrador, como é um professor universitário, se vale do registro formal para sua escritura. No entanto, quando lemos as explicações sobre o poema, entendemos que, de fato, as metanarrativas são do terceiro tipo: uma narrativa metadieética sem relação lógica explícita.

Assim, as recorrentes narrativas metadieéticas em *Fogo Pálido* possuem uma formalidade e intuito de parecer lógico e racional, porém, devido às explicações absurdas, notamos que elas não têm uma ligação direta com o poema. Isso fica evidente no exemplo citado anteriormente, sobre a explicação do verso 576.

A técnica linguística e literária de intercalar ou transitar entre níveis narrativos é uma espécie de transgressão, pois o seu uso extrapola qualquer linearidade narrativa. De acordo com Genette:

A passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, senão sempre impossível, pelo menos sempre transgressiva. (GENETTE, 1995, p. 233).

A transgressão é um modo que a narrativa possui para expressar algo impossível, quando comparada à realidade. Movimentos de ruptura só são aceitáveis no plano do discurso e, conseqüentemente, podemos encontrá-los no nível da narrativa. É inerente dos dispositivos metadieéticos, por exemplo, incitar a transgressão. (GENETTE, 2004, p. 52).

O uso de metanarrativas e de seus deslocamentos é apenas um dispositivo de transgressão que a narrativa pode perpetrar. Esse e todos os outros tipos de violações narrativas possíveis são chamadas de metalepses. Genette (1995, p. 234) conceitua metalepses narrativas como o conjunto dessas transgressões, englobando a prolepse, analepse, silepse e paralepse, a fim de transpor um nível narrativo. Desse modo, a metalepse não fica restrita às transições do nível de narrativas, mas também contempla violações temporais (prolepse, analepse), espaciais, modais e tonais. Enfim, a metalepse pode ocorrer em qualquer elemento literária.

De acordo com Sonja Klimek, são necessárias três condições para que as metalepses ocorram na narrativa: 1) a obra precisa ser uma representação; 2) deve haver, no mínimo, dois planos hierárquicos de representação; e 3) esses níveis devem estar misturados paradoxalmente, de forma não intencional (KLIMEK, 2009, p. 170). As metalepses, portanto, mostram-se como dispositivos que evidenciam a capacidade que a narrativa tem de construir e desfigurar suas instâncias.

Para Genette (2004, p. 7-8), metalepses também podem ser consideradas figuras de linguagem que assinalam na narrativa qualquer tipo de transição, permutação ou troca de sentidos/significados de elementos do discurso. A metalepse é um conceito oriundo da área da linguística, inicialmente relacionado à análise do discurso. No entanto, o autor afirma que a metalepse é uma prática de linguagem que “deriva sucessiva e cumulativamente do estudo

das figuras e da narratologia; mas também, podemos encontra-la na teoria da ficção<sup>3</sup>.” (GENETTE, 2004, p. 7). Assim, notamos que a metalepse está presente tanto nos estudos linguísticos como nos estudos literários.

Por ser relacionada a uma oscilação de significado, é fácil confundir metalepse equivalente com uma metáfora ou com uma metonímia. Contudo, tal correspondência é simplista. As metáforas e metonímias também são figuras de linguagens que denotam um deslocamento de sentido a partir de comparações (metáfora) ou de reduções/generalizações (metonímia), e de certa forma podemos, sim, considerá-las transgressões. O conceito de metalepse engloba transgressões de elementos extraliterários muito além de dois signos em comparação, base de qualquer metáfora ou metonímia.

A metalepse pode ainda aparecer além da esfera narrativa, mostrando-se mais abrangentes do que figuras de linguagens. Um exemplo disso é a metalepse do autor, que, de acordo com Genette (2004, p. 10), é a confusão entre o autor real e o protagonista ou o narratário,

[...] uma manipulação – ao menos figural, mas às vezes ficcional – dessa relação causal que une, em alguma dessas direções, o autor com sua obra, ou, de modo geral, o produtor de uma representação com a própria representação<sup>4</sup>. (GENETTE, 1995, p. 15).

Genette (2004, p. 129) argumenta que qualquer narrativa em 1<sup>a</sup> pessoa seria uma forma de transgressão, posto que, ao escrevermos usando o pronome “eu”, assumimos uma dualidade de instâncias, pois uma coisa é fazer e outra coisa é dizer que faz. É a mesma diferença em falar e representar a fala. Tal ideia é enfatizada nos estudos de Richardson (2006, p. 10) sobre o narrador moderno e contemporâneo. O autor afirma que desde a literatura moderna, um conceito

---

<sup>3</sup> Tradução de minha autoria

<sup>4</sup> Tradução de minha autoria

dado por entendido é a impessoalidade do narrador: um narrador em 3ª pessoa, no senso comum, é objetivo, enquanto um em 1ª pessoa é subjetivo e, portanto, menos confiável. No entanto, Richardson apresenta estudos indicando que um narrador em 1ª pessoa pode ser mais impessoal que um em terceira.

Da mesma forma, narrativas em 2ª pessoa também são consideradas metalépticas. Todavia, em contraste com narrativas em 1ª pessoa, que o narrador/protagonista/autor são instâncias transgressoras, aqui o leitor exerce um papel de destaque. O leitor é obrigado a interagir com a narrativa de forma que ele se torne como um protagonista. A narrativa em 2ª pessoa seria uma forma de comprometer o leitor (real ou potencial) na ficção: um pacto ficcional extremado.

Por outro lado, há ainda metalepses que fogem do plano da narrativa. Elas podem ser aplicadas em diferentes modalidades artísticas, como no cinema, no teatro, na pintura ou na fotografia. Klimek (2009, p. 169), por exemplo, afirma que a metalepse tem um caráter de transmidialidade, uma vez que a transgressão pode acontecer em (ou entre) esses diferentes meios.

Corroborando esse argumento, John Pier (2016) diz a metalepse não é exclusividade da narrativa ou mesmo da área da linguagem:

Ela [a metalepse] ocorre de várias formas, que apelam para a criação de tipologias, que pode ser encontrada em qualquer outro meio além da linguagem e é, de fato, um fenômeno que não é inerentemente ligado ou restrito à narrativa, e seus efeitos não são exclusivamente anti-ilusionistas<sup>5</sup>. (PIER, 2016).

O gênero história em quadrinhos, por exemplo, é propício para o uso de metalepse, pois, além da narrativa textual, ele opera com um forte apelo visual. Uma pesquisa recente de Raphaël Baroni, Benjamim Picado e João Teixeira

---

<sup>5</sup> Tradução de minha autoria.

(2019) mostra como a metalepse se configura um elemento organizador em *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. Segundo os autores, nessa obra, a metalepse é um elemento orientador da intriga. A narrativa e os recursos visuais tornam as metalepses complexas em *Watchmen*, sendo elas “elementos estruturantes da intriga (e não apenas [...] recursos episódicos ao passado, na forma de “sumários” esclarecedores de diferentes planos temporais da fábula)” (BARONI, PICADO & TEIXEIRA, 2019, p. 149).

Resumindo, o que podemos entender da metalepse é que, por ser considerada qualquer transgressão, confusão ou deslocamento de sentidos, ela é uma categoria própria da ficção.

Essa perpétua e recíproca transfusão que acontece entre a diegese real e ficcional, e entre uma ficção e outra, é por si só a alma da ficção. Qualquer ficção está impregnada por diferentes metalepses <sup>6</sup>. (GENETTE, 2004, p. 152).

A ficção é por si só um espaço que compreende transgressões em vários níveis; desde o específico, como, por exemplo, o caráter atômico da linguagem até o mais geral, como em qualquer representação capaz de romper algum critério da realidade. A ficção é uma forma de metalepse.

### **3 INCÊNDIO METALÉPTICO EM FOGO PÁLIDO**

*Fogo Pálido* é um romance composto por várias formas de metalepses. Como já mencionado na seção anterior, uma forma metaléptica recorrente na obra é a sobreposições de diferentes narrativas. Nesse movimento das narrativas metadieéticas narradas em primeira pessoa por Charles Kinbote, não sabemos mais em que nível da narrativa estamos operando.

---

<sup>6</sup> Tradução de minha autoria.

A pronta implicação dessa forma de metalepse é uma ironia formal. Ora, as metanarrativas acontecem em formas de notas explicativas ou de índice remissivo, registros que raramente permitem essa abertura para metanarrativas. Além disso, notamos a ironia nas funções dos diferentes registros usados na mesma obra. *Fogo Pálido* mostra-se um romance inusitado por contar com uma introdução estranha, um extenso poema com notas explicativas e um índice remissivo que descobrimos serem incoerentes. Com exceção do poema, os registros não exercem de fato sua função: a introdução é extremamente confusa e as notas e o índice, que deveriam explicar os versos do poema, não o fazem. No índice remissivo, há casos que a consulta não se chega a lugar nenhum, como no exemplo abaixo em que o leitor caiu em uma armadilha, entrando em um eterno *looping* narrativo:

Bardo: Veja Bordo. (...)

Bordo: Borda, Corda, veja Coroa. (NABOKOV, 1989, p. 227) (...)

Coroa: Veja Golfe de Palavras. (...)

Golfe de Palavras: predileção de S. por, 819; veja Bardo. (NABOKOV, p. 227-228).

Genette, em *Métalepsis* (2004, p. 132), destina um de seus ensaios para analisar um tipo específico de metalepse que acontece em *Fogo Pálido*, que está conexo com as metanarrativas. Para o autor, o principal dispositivo metalético da narrativa de Nabokov é a (in)confiabilidade do narrador, resultando em jogos com sua identidade a partir das metanarrativas sobre Zembla, terra natal de Charles Kinbote.

A principal narrativa metadieética da obra é a fuga do rei Charles Xavier de Zambla que acontece devido a Gradus, personagem que pretende matar o rei Charles. Kinbote narra a história de Charles de modo tão detalhado, usando até expressões como “sem dúvidas” ou “certamente”, que se abre um espaço para o

questionamento se Charles, o rei, e Charles Kinbote são a mesma pessoa. Ironicamente a narrativa da fuga do rei Charles é narrada em terceira pessoa – essa técnica o afasta da narração; porém, observamos uma aproximação entre os Charles no que se refere às ações narradas. O fato de Kinbote conhecer tão bem a história é instigante ao ponto de John Shade interpelá-lo sobre como pode saber de tantos detalhes íntimos da vida desse terrível rei. Há inclusive uma cena em que um professor visitante da universidade, ao ver a foto do rei Charles, nota uma semelhança fenomenal entre Kinbote e o rei. Isso irrita o narrador, que sugere que o rei está morto ou disfarçado em outro país. Então, Shade, que participa da conversa, responde: “- Reis não morrem, simplesmente desaparecem, não é Charles? – disse Shade sorrindo e massageando meu joelho” (NABOKOV, p. 199). Podemos inferir aqui que Shade sabe de algo, como uma hipotética dupla-identidade de Charles

A despeito de o narrador mostrar-se enfático e falar que não há dúvidas acerca da história do reino de Zambla, isso não significa que a narrativa não pode dar lugar às dúvidas. Um exemplo dessa precisão de detalhes pode ser visto no trecho a seguir, em que o narrador compara o casamento de Shade e do rei Charles usando a palavra “exatamente”, além de especificar os personagens dessa narrativa com precisos dados temporais:

Verso 276: Quarenta anos de casados.

John Shade e Sybil Swallow casaram-se em 1919, exatamente três décadas antes que o rei Charles desposasse Dida, duquesa de Payn. Desde o início de seu reino (1936-1958), os representantes da nação, pescadores de salmão, vidreiros não-sindicalizados, grupos militares, parentes preocupados e especialmente o bispo de Yeslove, um santo e sanguíneo velhinho, vinham fazendo ingentes esforços para persuadi-lo a renunciar a seus prazeres copiosos, porém estéreis, e contrair matrimônio. (NABOKOV, 1989, p. 130).

Tais suspeitas e desconfianças acerca da narrativa sobre Zembla são artifícios narrativos que mobilizam esse jogo identitário entre o narrador e o rei. No que tange à resolução, então, do conflito da identidade do narrador, Genette (2004, p. 132) identifica três maneiras de lidar com esse empasse: seja porque ele é o rei; seja porque ele crê o ser e, por isso, crê entender disso; ou porque ele inventou todas as histórias. Escolhendo qualquer uma das opções, *Fogo Pálido* apresenta metalepses constantes nesse jogo de identidade de Charles, visto que, seja ele o rei ou não, a narrativa apresenta características absurdas e oníricas.

Embora Genette não mencione em seu ensaio, podemos ligar a identidade do narrador a outro personagem: o professor universitário Botkin, colega de Charles e Shade. O narrador caracteriza Botkin, que aparece duas vezes apenas no romance, como grotesco e perfeccionista (NABOKOV, 1989, p. 112). Além do mais, o sobrenome Kinbote (cujo significado do nome é regicida) é formado pela inversão das sílabas de Botkin. E quando procuramos por Botkin no índice remisso, temos uma nota que aponta vários indícios dessa dupla-persona:

Botkin, V.: intelectual americano de origem russa, 894; *kingbot*, “berne real”, larva de uma mosca extinta que se reproduzia nos mamutes e que se acreditava haver contribuído para acelerar-lhes o fim filogenético, 248; fabricante de botas, 71; *bot*, “plaft”, e *botelty*, “barrigudo” (no idioma russo); *botkin ou bodkin*, punhal em dinamarquês. (NABOKOV, 1989, p. 228).

O jogo de identidade que acontece com o narrador pode também acontecer com outros dois personagens. John Shade, o poeta, pode ser uma faceta de Gradus. Shade em inglês significa sombra ou gradação, justamente a origem do nome desse antagonista. Ele aparece pela primeira vez no romance na nota explicativa do verso 17: “Jakob Gradus usava vários nomes: Jack Degree,

Jacques de Grey, James de Gray, aparecendo também nos registros policiais como Ravus Ravenstone e d’Argus” (NABOKOV, 1989, p. 58). Considerando que Gradus possui vários nomes, a hipótese de que ele também pode ser John Shade faz sentido se compararmos os outros pseudônimos. A maioria deles começa com a letra J., do mesmo modo que John; além do mais, todas as variantes de seu sobrenome (Gradus, Degree, Grey, Shade) conotam o mesmo significado.

Então, em qualquer tese sobre quem o narrador seja, é possível que Gradus tenha sido inventado na narrativa como um alter ego de Shade. O narrador por muitas vezes mostra que Shade não confia nele. Kinbote é quase um psicótico, pois fica espiando rotineiramente o vizinho pela janela. Kinbote não foi sequer convidado para a festa de aniversário de Shade, o que é estranho, por serem colegas e vizinhos. Além do mais, na introdução, o narrador conta que o poema não deveria ser publicado. Contudo, a contragosto da esposa de Shade, ele o publica. Então, essas disputas e desavenças podem indicar que Shade seja, de fato, Gradus, o antagonista do rei Charles, um possível Charles Kinbote.

De qualquer modo, as metalepses que criam esses jogos identitários entre personagens e narrador parecem apontar para dois pontos. O primeiro é a evidência de uma narrativa criada a partir de delírios do narrador. O segundo seria uma confusão em relação a autoria dos textos. Cabem aqui as seguintes perguntas: quem realmente os escreveu? O poema foi, realmente, escrito por Shade? Todas as hipóteses narrativas implicam o problema da impossibilidade de reconhecer a autoria da obra. Não é errôneo, pois, afirmar que Charles inventou toda a história e escreveu o poema.

Além dessas narrativas paralelas, o narrador apresenta em algumas notas explicativas metanarrativas aparentemente sem sentido. A seguir está um exemplo, em que uma leitura do poema é justificada por uma experiência subjetiva do leitor (no caso, Charles), como se ele fosse escrito por Charles:

Verso 63: muitas vezes.

Muitas vezes, quase todas as noites, durante toda a primavera de 1959, temi por minha vida. A solidão é o parque de diversões do Satã. Não posso descrever as profundezas de minha solidão e angústia. (NABOKOV, 1989, p. 72).

O trecho acima beira o absurdo pelo fato do narrador explicar o poema escrito por outrem a partir de suas experiências pessoais. De acordo com esta explicação, a expressão “muitas vezes” se refere sumariamente às vezes que Charles sofre em solidão. Como o autor do poema poderia se referir especificamente a isso? No poema, aliás, não há qualquer referência literal a Charles.

Voltando ao personagem Gradus, o suposto regicida, podemos considera-lo um exemplo concreto de uma metalepse narrativa. Conforme Iváncsics, Gradus é a principal representação metaléptica de *Fogo Pálido*:

A metalepse é representada por Gradus, cujo papel pode ser identificado tanto como um personagem autônomo quanto um personagem dentro do mundo diegético compartilhado por Kinbote ou o “autômato” de seus comentários (nesse caso ele é considerado um caráter intradiegético em relação ao mundo diegético compartilhado por Kinbote). Se o considerarmos um personagem intradiegético, seu papel torna-se meramente uma figura retórica – uma metalepse – necessária para legitimar a posse de Kinbote de “Fogo Pálido” (a primeira versão de John Shade) e sua relação especial com ele, ou seja, que a obra é a uma narrativa sobre Charles como o rei de Zembla<sup>7</sup>. (IVÁNCICS, 2013).

Existindo ou não, sendo Gradus o próprio Shade ou não, é interessante notar que todas essas possibilidades abertas a interpretações são criadas a partir do uso de metalepses em *Fogo Pálido*. O próprio narrador brinca com isso,

---

<sup>7</sup> Tradução de minha autoria

criando uma espécie de meta-metalepse, na explicação do verso 209. Ao falar de Gradus, Kinbote demonstra um conhecimento assombroso sobre ele, em relação ao momento atual e, de certo modo, prevendo o futuro do personagem.

Verso 209: gradual declínio

O próprio espaço-tempo é declínio. Gradus está voando rumo ao Ocidente. Chegou à Copenhague cinza-azulada (veja nota ao verso 181). Depois de amanhã (7 de julho) partirá para Paris. Passou correndo por esse verso e desapareceu – mas logo voltará a enriquecer nossas páginas. (NABOKOV, 1989, p. 123).

Mais uma vez, no trecho anterior, o narrador não foca sua explicação no poema. Ele narra apenas os acontecimentos de Gradus. Percebemos aí também um jogo de desconstrução temporal. Não sabemos especificamente a qual tempo o narrador se refere: se é quando ele escreveu a tal explicação, se é quando Shade escreveu o poema ou se é no momento de nossa leitura. De qualquer forma, novamente a metalepse aparece no romance violando diversos elementos literários simultaneamente, como o narrador, os personagens, o leitor, os registros linguísticos, o tempo e o espaço.

Com essa sequência sufocante de transgressões, ousamos dizer que *Fogo Pálido* é um romance formado todo por metalepses. Elas ocorrem em todo o momento, em diversos graus, incidindo em diversas instâncias literárias. Nesta explicação sobre o verso 209, notamos inclusive a metalepse em relação ao tempo e ao espaço. Por muitas vezes, o narrador mostra-se perdido em sua própria narrativa, chegando a usar três diferentes tempos verbais na mesma frase, como observamos a seguir:

Treze anos mais tarde ele sofreria uma provação bem mais dramática com Disa, duquesa de Payn, com quem se casou em 1949, tal como se descreve nas notas aos versos 276 e 432-433 que o estudioso do poema de Shade alcançará oportunamente; não há pressa. (NABOKOV, 1989, p. 100).

A alternância constante no tempo da narrativa também desconcerta o narratário. Exige-se muito do leitor para acompanhar a narrativa. A maleabilidade temporal e a possível predileção do futuro criadas pelo narrador produzem um efeito cômico no romance. Observamos isso no trecho a seguir, em que a explicação para que Shade tenha escrito tal verso é pelo encontro com um homem que até então ele não havia conhecido enquanto estava escrevendo o poema, mas que viria a conhecer em um futuro próximo.

*Verso 17, Depois, o gradual:*

Por extraordinária coincidência (inerente talvez à natureza da arte de Shade, baseada no contraponto), nosso poeta parece aqui sugerir o nome de um homem que veria durante um instante fatal três semanas mais tarde, mas de cuja existência não poderia haver sabido na ocasião em que escreveu este verso. (NABOKOV, 1989, p. 58).

Eis outra metalepse narrativa que evidencia uma transgressão temporal. Engraçado notar que o registro de uma nota explicativa é estritamente cartesiano, e que, no entanto, mostra-se uma narrativa absurda. O que aconteceria, por exemplo, se usássemos a lógica de Kinbote para escrever o presente artigo? Primeiramente este nem seria aceito como tal, posto que esse gênero textual está calcado na lógica racional e analítica. O mesmo acontece com as notas explicativas, mas, nesse caso, temos a consciência que estamos lendo uma ficção (pacto ficcional).

Partindo agora para um nível interpretativo, *Fogo Pálido* pode ser lido como uma contundente crítica à análise literária, a partir das figuras opostas de Charles Kinbote e John Shade. O primeiro é um professor universitário especializado em origem das palavras enquanto o segundo, mesmo sendo professor, é conhecido pelos seus trabalhos líricos. Na figura do narrador, temos a materialização de alguém que prioriza o texto crítico em relação ao lírico, se

considerarmos a quantidade de notas explicativas e o índice remissivo. Contudo, embora essas explicações tenham como intuito primeiro ajudar o leitor, elas desvinculam-se do que pretendem explicar - o poema, no caso.

A narrativa parece evidenciar as inúmeras falhas que a crítica artística possui. Ora, o método analítico utilizado por Kinbote ao ponderar sobre o poema é extremamente minucioso. Nas notas explicativas, ele segue a ordem dos versos, acompanha-o linha por linha, destacando palavras ou expressões específicas. Já no índice remissivo, os verbetes estão organizados em ordem alfabética e fazem referência formal aos versos do poema. Mas mesmo assim com toda a técnica e metodologia científica de Charles, a extensa crítica do poema não faz jus ao próprio. Cabe ressaltar que a única análise coerente do narrador sobre o poema encontra-se na introdução e diz meramente a respeito da forma do texto de Shade:

“Fogo pálido”, poema em dísticos decassílabos com um total de novecentos e noventa e nove versos divididos em quatro cantos, foi composto por John Francis Shade(...). O manuscrito, em sua maior parte passado a limpo, a partir do qual o presente texto foi impresso com fidelidade, consiste em oitenta fichas de cartolina de tamanho médio, em cada uma das quais Shade reserva a linha cor-de-rosa superior para os títulos indicativos (números do canto), utilizando as catorze linhas azul-claras para escrever com pena de ponta fina, em caligrafia miúda, cuidadosa e notavelmente clara, o texto de seu poema, pulando uma linha para indicar o espaço duplo e usando sempre uma nova ficha para iniciar cada canto. (NABOKOV, 1989, p. 9).

Até essa descrição sobre o poema, no entanto, contém uma falha. Um poema com um número ímpar de versos não pode ser dístico. Mais adiante soubemos que para resolver isso Kinbote argumenta que Shade esqueceu o último verso, que seria idêntico ao primeiro, encerrando o ciclo do poema. Temos aí uma metacrítica à estética de uma obra. *Fogo Pálido* indica que não podemos “mecanizar” a estética, o efeito do sublime de uma representação

artística. A única descrição possível, e ainda assim, incompleta, parece ser feita pela forma.

*Fogo Pálido* problematiza a ideia oriunda dos estudos de recepção, de que o leitor tem grande liberdade interpretativa em uma obra artística. No entanto, isso é apresentado de forma extrema: as incessantes releituras de Charles produzem sentido que pouco ou nada tem a ver com o original. O romance de Nabokov instiga-nos a pensar que precisamos do texto original para avaliá-lo e explicá-lo. O narrador é enfático ao afirmar que as notas explicativas são até mais importantes que o poema e precisamos lê-las mais de uma vez para ter uma ideia razoável da obra, como uma tentativa de realizar uma leitura que esgote o sentido do texto. No entanto, essas releituras fictícias são irônicas porque, ao fazê-las, não entraremos afundo na análise do poema propriamente dito, mas sim, nas confusas armadilhas das várias narrativas metadieéticas.

Mesmo com as várias formas de metalepses no romance, não podemos afirmar que elas só existem na narrativa de Charles Kinbote. O próprio poema possui suas metalepses. No entanto, na lírica, como Genette afirma, as metalepses são mais difíceis de serem percebidas e geralmente restringem-se às imagens.

Outro ponto que destacamos sobre o efeito das metalepses na narrativa é a relevância do potencial transgressor da linguagem e de suas figuras, bem como o da narrativa. A atomicidade da linguagem produz imagens e ficções capazes de criar multissignificações, fragmentações, dubiedades, confusões e outros dispositivos que desmontam padrões. Em todos esses casos, estamos falando de metalepses. *Fogo Pálido* as evidencia e até as satiriza. Observamos esse fato no fim do livro, na nota explicativa do milésimo verso (que não existe, mas que seria idêntico ao primeiro), quando Charles, o narrador, se mostra consciente de um jogo entre identidades de personagens e do poder que a ficção pode produzir.

Continuarei a existir. Talvez assumo outros disfarces, outras formas, mas tentarei continuar a existir. (...) Talvez me una a Odon para fazer um filme: Fuga de Zembla. Quem sabe satisfarei os gostos simplórios dos críticos teatrais e fabricarei uma peça, um melodrama à antiga, com três personagens principais: um lunático que tenciona matar um rei imaginário, outro lunático que imagina ser aquele rei, e um velho e ilustre poeta que acidentalmente entra na linha de fogo e morre no entrechoque de duas ficções. (NABOKOV, 1989, p. 225).

Dentre todos estes efeitos, notamos mais uma vez o potencial contemporâneo do romance de Nabokov. As obras pertencentes a esse movimento geralmente são fragmentadas, questionadoras e usam transgressões aos extremos, delegando ao leitor a incumbência de completar as disparidades e lacunas narrativas. Dois exemplos desses casos podem ser *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, ou *Diário de um Ano Ruim*, de John Coetzee. Seguindo essa linha de raciocínio, como Iváncsics (2013) explica, um último nível de metalepse que vemos em *Fogo Pálido* deve ser performatizado pelo leitor, quando tomamos consciência das contradições diegéticas da obra.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo publicado há mais de cinco décadas, *Fogo Pálido* mostra-se um romance muito contemporâneo tanto em sua forma quanto nos tipos de discussões que fomenta. A obra é caracterizada por sistemáticas transgressões narrativas de várias ordens, seja intra- ou extranarrativas, que operam violando desde elementos comuns da literatura, como narrador, personagens, tempo, espaço, até instâncias como leitor, autor e a própria narrativa. Essas transgressões são chamadas de metalepses, e podemos dizer que *Fogo Pálido* é um romance que só funciona a partir delas.

De acordo com Genette (1995), as metalepses geram um efeito de autossuficiência para a narrativa, pois, com o uso da metalepse, a narrativa

adquire o poder de transpor barreiras que a realidade não permite. “Todos esses jogos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria, fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos” (GENETTE, 1995, p. 235).

Além do mais, outro efeito das metalepses no romance é a problematização dos valores do texto literário e da crítica artística. No romance notamos essa polaridade entre arte e crítica: o texto artístico *per se* está representado pelo poema escrito em quatro cantos e pelo personagem John Shade; e, por outro lado, a crítica está apresentada na introdução, nas notas explicativas e no índice remissivo. Um questionamento que surge nessa discussão é que a crítica literária, mesmo usando os métodos lógicos e racionais, não consegue expressar a beleza e o valor que uma obra de arte possui. A crítica empalidece a arte.

*Fogo Pálido* traz esses questionamentos de forma irônica ao apresentar explicações em registros muito formais com conclusões ou referências aleatórias, absurdas ou por demais subjetivas. Consequentemente, o romance nos faz notar que uma crítica pode engessar uma obra. Em *Fogo Pálido*, o poema (inclusive depreciado narrativamente por Charles) é deixado de lado enquanto as metanarrativas criadas pelo narrador, que por muitas vezes são sobrepostas, sobressaem-se.

As metalepses de *Fogo Pálido* formam um labirinto narrativo personificado pela voz do narrador, Charles Kinbote. Charles é um típico narrador excêntrico e incomum, um caso de entidade narrativa dúbia e inconfiável. *Fogo Pálido* é um quebra-cabeças narrativo em que aparentemente nenhuma peça se encaixa. No entanto a incoerência, a incongruência e as inúmeras aberturas são justamente os elementos que se destacam no romance de Nabokov.

## REFERÊNCIAS

IVÁNCICS, Bernát. Plotting the kill and killing the plot. Levels of reading in Nabokov's *Pale Fire*. *Americana E-Journal of American Studies in Hungary*. Budapest. v. 9, n. 1, 2013. Disponível em: <http://americanajournal.hu/vol9no1/ivancsics>. Acessado em 15/12/2018

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

KLIMEK, Sonja. Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games. In: BANTLETON, Katharina; THOSS, Jeff; WOLF, Werner. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 169-187.

NABOKOV, Vladimir. *Fogo Pálido*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BARONI, Raphaël; PICADO, Benjamin; TEIXEIRA, João. O Fazedor de Relógios: sistemas da temporalidade narrativa em *Watchmen*. *Todas as Letras*. São Paulo. v. 21, n. 1, p. 140-166, jan./abr. 2019.

PIER, John.: "Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)" In: HÜHN, Peter et al. (orgs.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>. Acessado em 22/10/2018.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Recebido em 12/09/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# DE AGUSTINA A SARAMAGO OU A ARTE DE TRANSGREDIR OS CLÁSSICOS

FROM AGUSTINA TO SARAMAGO OR THE ART OF TRANSGRESSING THE CLASSICS

Maria de Fátima Marinho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste pequeno ensaio, tentei refletir sobre a presença dos clássicos na literatura portuguesa contemporânea, escolhendo dois grandes nomes da nossa modernidade romanesca: Agustina e Saramago. Embora os processos utilizados sejam dissemelhantes, a verdade é que não é muito difícil encontrar a matriz comum e não deixa de ser aliciante detetar a subtileza de inserção ou a clareza da afirmação. Se Saramago é completamente explícito, Agustina, embora o sendo também, encontra modos mais complexos de significar o eterno retorno dos fantasmas, não já individuais como em outros romances e em inúmeras obras de outros autores, mas coletivos, isto é, as constantes relações estabelecidas prendem-se com uma estratégia bem definida de explicação do presente, recorrendo a uma ironia e a uma paródia acutilantes, dissimuladas sob a capa da mais elementar explanação. Atores de um mundo em transformação, as personagens de *Ordens Menores* são identificadas com as figuras de um outro tempo, máscara e simulacro do atual; em *A Caverna* não há uma relação tão evidente entre as atitudes, gestos e decisões dos protagonistas, há sim a apresentação de um universo que acentua hiperbolicamente as características de um presente destruidor das capacidades de iniciativa e de afirmação individuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Agustina; Saramago; clássicos da literatura; intertextualidade.

**ABSTRACT:** In this short essay, I tried to reflect on the presence of the classics in contemporary Portuguese literature, choosing two important names from our modernity: Agustina and Saramago. Although the processes used are dissimilar, the fact is that it is not very difficult to find the common matrix and it is nonetheless attractive to detect the subtlety and the transparency of the statements. If Saramago is completely explicit, in Agustina there are more complex ways of signifying the eternal return of ghosts, no longer individual ones, but collective, meaning the constant relationships established to construct a well-defined strategy of explaining the present, using a sharp irony and a parody concealed under the cover of the most elementary explanation. The characters are like actors of a changing world; in *Ordens Menores* they are identified with those of ancient times representing the mask and the simulacrum of the present; in *A Caverna* we assist to the presentation of a universe that hyperbolically accentuates the characteristics of a present that destroys the individual initiative.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade do Porto – Portugal. Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0680-0573>. E-mail: [fmarinho@letras.up.pt](mailto:fmarinho@letras.up.pt).

**KEYWORDS:** Agustina, Saramago; literature classics; intertextuality.

Herdeiras de um tecido vertiginoso de textos cuja presença não pode ignorar, a cultura e a literatura ocidentais lidam de modos, só aparentemente, distintos com um repositório de obras que se constituem como marcos incontornáveis do pensamento. As várias modificações que os estilos foram sofrendo ao longo dos séculos, adaptando-se a sentires e a posturas que traduzem diferentes atitudes perante a vida e a sua simulada representação pela escrita, nunca puderam desprezar esse saber subliminar, por vezes, quase inconsciente, mas indubitavelmente estruturante do discurso e das suas múltiplas actualizações.

Para responder ao desafio que me foi lançado para reflectir sobre a presença dos clássicos na literatura portuguesa contemporânea, escolhi dois grandes nomes da nossa modernidade romanesca: Agustina e Saramago. Embora os processos utilizados sejam dissemelhantes, a verdade é que não é muito difícil encontrar a matriz comum e não deixa de ser aliciante detetar a subtileza de inserção ou a clareza da afirmação. Se Saramago é completamente explícito, Agustina, embora o sendo também, encontra modos mais complexos de significar o eterno retorno dos fantasmas, não já individuais como em outros romances e em inúmeras obras de outros autores (de que poderemos citar Lobo Antunes ou Mário Cláudio), mas coletivos, isto é, as constantes relações estabelecidas prendem-se com uma estratégia bem definida de explicação do presente, recorrendo a uma ironia e a uma paródia acutilantes, dissimuladas sob a capa da mais elementar explanação. De entre as obras dos dois romancistas referidos, escolhi *Ordens Menores* (1992), de Agustina Bessa-Luís e *A Caverna* (2000), de José Saramago. Embora a obra de Saramago seja posterior à de Agustina, pareceu-me que a ordem de análise deveria ser invertida, dada a complexidade do universo agustiniano e sua vertiginosa

assimilação a figuras e factos da *Odisseia*, da *Bíblia* e aos escritos de Platão e correspondente história ateniense do V século a.C.

A epígrafe de *A Caverna* (“*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós*”), devidamente atribuída a Platão, situa-se realmente no Livro VII de *A República*, embora não exactamente com a forma aqui transcrita. A última frase do romance,

Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA» (SARAMAGO, 2000, p. 350).

não permite que nos alheemos de um hipertexto condicionador.

Na obra de Platão, a referência da epígrafe está incluída num diálogo que revela e desvenda a problemática desenvolvida por Saramago.

Leiamos Platão:

- Estranho quadro e estranhos personagens são esses de que tu falas – observou ele.

- Semelhantes a nós – continuei -. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna? (PLATÃO, 2001, pp. 315-316).

Se quisermos sintetizar o romance de Saramago, facilmente encontramos nesta curta troca de palavras o sentido subentendido em toda a obra. A claustrofobia que Cipriano pressente em relação a um ideal Centro (cidade artificial, programada, hiper-policada), claustrofobia que se estende à sua filha, genro e Isaura Madruga, com quem aquele virá a casar, e que é simbolizada por uns bonecos de barro que ele modela e que encerra num forno,

como veremos, tem um paralelo vincado com os textos de Platão. Um pouco mais adiante, os interlocutores perguntam-se sobre o que aconteceria se aquelas estranhas personagens se libertassem e se teriam saudades desse mundo de ilusão. As respostas são elucidativas e comunicam-nos a chave de leitura do romance:

- Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. (...) parece-te que ele teria saudades ou inveja das honrarias e poder que havia entre eles (...) e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo?

- Suponho que seria sim – respondeu – que ele sofreria tudo, de preferência a viver daquela maneira. (PLATÃO, 2001, p. 316 e 318).

Com base nestas premissas, Saramago elabora um universo marcado pela pressão subtil da normalização, de programação excessiva, da falta de iniciativa pessoal e, conseqüentemente, do segredo (imprescindível numa sociedade onde as relações de poder estão unilateralmente estabelecidas). Só assim se entende o mistério que envolve, num primeiro momento, a descoberta de uma galeria secreta onde estão, para sempre imobilizadas (tal como os guerreiros de terracota em Xian, na China), estátuas que se assumem como mumificações de antigos seres humanos, que, estranhamente, parecem usufruir de uma existência mais harmónica do que a dos habitantes que ainda estão vivos: “Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de existência” (SARAMAGO, 2000, p. 333).

Como afirma Cipriano Algor, em conversa com a filha Marta, a única solução é abandonar esse modo de se relacionar com o mundo, indo embora:

Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal [genro], o Centro todo, provavelmente o mundo. (...). Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora. (SARAMAGO, 2000, p. 334-335).

Esta decisão, que acaba por se estender ao resto do agregado familiar, culminar no regresso de todos à aldeia e posterior partida sem destino fixo. Mais uma vez percebemos o eco das reflexões de Platão, quando no mesmo Livro VII, escreve que os que não tiverem “experiência da verdade jamais serão capazes de administrar satisfatoriamente a cidade” (PLATÃO, 2001, p. 322), o que significa que um espaço como o do Centro está longe de corresponder à cidade ideal de que se fala nos livros VIII e IX da *República*, onde a tirania é fortemente repudiada.

A progressiva assimilação forçada do indivíduo ao espaço regulador procede por etapas não muito difíceis de catalogar: a exclusividade que os fornecedores são obrigados a ter para com o Centro (o que parece remeter para outras realidades denunciadas em romances brasileiros e portugueses, quando falam das condições de vida dos trabalhadores nas fazendas ou nas roças africanas); o desinteresse pela louça fabricada pela olaria de Cipriano; a busca desesperada de alternativas, que desemboca na proposta dos bonecos (simulacros dos humanos e suas diversas profissões); o desinteresse pelos bonecos e correspondente abandono no forno, o que simboliza o desinteresse pelas pessoas e seu abandono na gruta (caverna), onde são encontrados mumificados vários séculos depois; a pressão para habitar o Centro e suas casas pré-definidas (é curioso notar a repulsa de Cipriano em ir viver para o Centro e a insistência dos pais de Marçal, exatamente em sentido contrário); o sublinhar constante da magnificiência dos produtos comercializados naquele espaço.

A fina ironia que o narrador (omnisciente) frequentemente deixa escapar, de que são exemplo as considerações tecidas sobre as razões de queixa

de Cipriano a propósito da política comercial do Centro ou as referências à destruição da louça sem serventia porque deixou de agradar a um público de gosto dirigido e manipulado, atingem o auge nas opiniões insinuadas quando se fala da construção dos bonecos através de um discurso de grande detalhe, que parece perder-se no acessório (pormenores sobre a escolha dos modelos e sua execução, a coloração ou a cozedura), mas que, com efeito, se destinam a esconjurar o fantasma da *mimese*, ou antes, o carácter dramático e, até, trágico de que a mesma se reveste. Quando Marta diz que as figuras que seu pai modelou “não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém” (SARAMAGO, 2000, p. 153), ou quando há a comparação explícita com o *Génesis* e o Novo Testamento (“há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes”, SARAMAGO, 2000, p. 173), parece haver ainda, e mais uma vez, mesmo se tal não é explicitamente afirmado, reminiscências do que Platão advoga no Livro X, de *A República*, ao escrever que a *mimese* pura e simples é a “destruição da inteligência dos ouvintes” (PLATÃO, 2001, p. 449).

Perante a condenação da *mimese* como reprodução acrítica do real, detetamos em *A Caverna* a recusa em aceitar a artificialidade ou a simulação da existência. O sonho de Cipriano (“Sonhei que o Marçal havia sido promovido e que a encomenda era cancelada”, SARAMAGO, 2000, pp. 203-204), premonitório e certo, indicia outros elementos fundamentais para que se possa prever a fuga ao círculo constituído pelo Centro e seus agentes. Se o cão, com o simbólico nome de Achado, é, sem dúvida, um ponto de rutura com o universo rígido e perturbador, Isaura, a mulher viúva que lhe aparece no cemitério, quando ele visita a campa da esposa, será a recetadora de um cântaro, símbolo da fidelidade e do amor, e representará a esperança que, em última análise, impede o suicídio do pai de Marta:

Dá vontade de atirar com a furgoneta contra um muro, pensou. Perguntou-se por que o não fazia e por que nunca, provavelmente, o viria a fazer, depois pôs-se a enumerar as suas razões. (...) a primeira das razões fortes de Cipriano Algor para não o fazer era o facto de estar vivo, logo a seguir apareceu a sua filha Marta (...) e também o genro Marçal, claro, que é tão bom moço e gosta tanto da Marta, e o Achado, ainda que a muita gente pareça escandaloso dizê-lo, e objectivamente, não se possa explicar, até um cão é capaz de fazer agarrar uma pessoa à vida, e mais, e mais, e mais quê, Cipriano Algor não encontrava nenhuma outras razões, no entanto tinha a impressão de que ainda lhe estava a faltar uma, que será, que não será, de súbito, sem avisar, a memória atirou-lhe à cara o nome e o rosto da mulher falecida (...) Por que foi que apareceste, depois levantará a cabeça e olhará em redor como a procurar alguém (SARAMAGO, 2000, p. 242-243).

Este “alguém”, que Cipriano procura, vai corporizar-se em Isaura que a esposa falecida, simbolicamente lhe mostra. Não é também de desprezar o papel de Achado que, ao assumir, por vezes, a focalização e ao tomar certas atitudes, está a apontar o caminho e a esmiuçar o significado de gestos ou atitudes, cuja explicitação pareceria supérflua na boca do narrador, mas que no olhar de um cão se transformam em indicadores preciosos. A aprovação de Achado em relação a Isaura e a pressão para que ela se mude para a residência dos Algor, são momentos fundamentais para a compreensão do romance. A gravidez de Marta e a partida da família, depois de libertarem os bonecos do forno onde Cipriano os colocara, funcionam como o momento da libertação do mundo em segundo grau de que fala Platão:

Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, (...) e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escorreitas e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimóis, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas (...) Cipriano Algor foi fechar a porta do forno, disse, Agora podemos ir-nos (SARAMAGO, 2000, p. 349).

Neste romance, Saramago joga com a clássica alegoria platónica para denunciar o mundo sufocante e estereotipado da contemporaneidade. Muito diferente é o aproveitamento feito por Agustina em *Ordens Menores*. Usando e abusando do método de interpenetrar o passado e o presente, de atribuir a este as razões daquele ou de só atenuar as contradições e os factos inexplicáveis, Agustina actualiza a matriz clássica, fazendo-nos sentir que uma só existe porque a outra existe, acentuando semelhanças, insinuando explicações e explicitações inquietantes. As ordens menores, “porteiro, leitor, exorcista e acólito” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 44) revelam-se geradoras de sentidos interessantes, ao ponto de definir Luís Matias, um dos protagonistas, como “acólito” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 351) de um mestre, identificado com Sócrates, pelo comportamento, e com o Natan bíblico, pelo nome. Aliás, o uso do condicional composto para significar o paralelismo, implica o primado da contrafactualidade, propiciadora de preocupantes paralelismos: “O professor sorriu, como teria sorrido Sócrates ao receber por alunos os jovens Crítias e Alcibíades.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 35).

Consciente de que “escrever era sempre uma paixão de desordeiros ou uma forma de incapacidade para agir” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 114-115), Agustina constrói o seu discurso a partir de uma série de estruturas em abismo sucessivas, imbricado os assuntos e as personagens, num círculo que, rapidamente, deriva para uma espiral estonteante. Num ambiente de segredo e revelação, isto é, de contínuas alusões e de subentendidos perigosos, na certeza de que “o que fica escrito tem mais validade do que o arquivo mental da cidade” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 186), assistimos à construção de um universo pleno de interferências, onde a memória histórica se insinua como estruturante do enredo. Se o óbvio parecem ser as semelhanças entre o Portugal pós-25 de Abril a Grécia do século V a.C. (“Como a sociedade ateniense depois da expedição da Sicília, Portugal mantinha uma luta desigual com o destino” [BESSA-LUÍS, 1992,

p. 212]), aliás reiteradamente afirmadas ao longo da obra, não deixa de ser pertinente assinalar a emergência de outras memórias, como a de Inês de Castro (“o professor gostava de imaginar que dona Xan se parecia com Inês de Castro” [BESSA-LUÍS, 1992, p. 88]), a da Ribeirinha, a da “senhora branca e vermelha” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 105), numa clara alusão à cantiga medieval da autoria de Paio Soares de Taveirós, ou a de Massena e seu exército.

Nem sempre as referências estão correctas (a Ribeirinha não foi amante de D. Afonso III), como nem sempre a evocação parece corresponder exactamente ao que sugere o texto de Agustina: “Embeveciam-no as imagens históricas e sobretudo a segurança transmitida pelos cronistas, cuja infalibilidade não lhe ocorria contestar.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 105); na cantiga, a “senhor branca e vermelha” não desperta nenhum sentimento mais nobre, afirmando-se, pelo contrário, que o sujeito a viu em trajes menos convenientes, mas que nem por isso dela recebeu algum presente:

No mundo nom me sei parelha  
mentre me for como me vai,  
ca já moiro por vós e ai,  
mia senhor branca e vermelha!  
Queredes que vos retraia  
Quando vos eu vi em saia?  
(...)  
Pois eu, mia senhor, d’alfaia  
nunca de vós houve nem hei  
valia d’ua correa. (LOPES, 2002, p. 42).

Na certeza de que os factos históricos conseguem aplacar as desilusões do presente, as personagens e a narradora querem acreditar que «uma nova cultura ia nascer dos escombros da outra» (Bessa-Luís, 1992, p. 353).

O romance estrutura-se, pois, num eixo que passa pela relação de Natan (o mestre) e Luís Matias (o discípulo) e na identificação destes com Sócrates e Alcibíades. São inúmeras as referências ao paralelismo arquitetado e só poderemos apreender o verdadeiro significado da obra se tivermos na mente a atuação dos antepassados gregos. Não será, com certeza, por acaso, que o mestre, caracterizado como clássico, por oposição aos românticos que considerava terem trazido “a peste emocional à civilização” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 27), tem um nome que remonta ao livro de *Samuel*, às *Crônicas* e ao livro dos *Reis* (todos do Antigo Testamento): nestes livros, Natan aconselha David sobre a construção do templo (2Sm 7: 2-13), repreende-o (2Sm 12: 1-23), aconselha a mãe de Salomão (1Rs 17: 1-5) e serve de instrumento a Deus para falar a David (1Cr 1-8-45). Esta espécie de voz profética é amiudadamente identificada com Sócrates, como referi. Até as invetivas de Alcibíades a Sócrates, presentes em *O Banquete* (PLATÃO, *O Banquete* 1946, 2º, pp. 629-636) encontram eco em Agustina, bem como reminiscências do discurso do filósofo (*Apologia de Sócrates*) perante os quinhentos e um juízes sorteados para o julgarem (Platão, 1985, pp. 67-100). Os próprios diálogos de Alcibíades com Sócrates, sobre a natureza do Homem (PLATÃO, *O Banquete*, 1946, 1º, pp. 141-195) e sobre a oração (PLATÃO, 1946, 4º, pp. 287-304) encontram estilhaços em *Ordens Menores*. De igual modo, o debate entre o bem e o mal que Natan persegue na sua obra, assim como a certeza de que “começava a perceber que o mundo pachorrento do Barral estava a deteriorar-se, e isso causava-lhe uma íntima satisfação” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 202), concorrem para estabelecer um mundo inquieto onde a noção de belo quase coincide com a de bom, instaurando uma simbiose de que não andarás longe o conceito de “alma” ou de andrógino (Platão, 1946, 2º, p. 604). Platão, pela boca de Pausânias, afirma que “Toda acción en sí misma no es bella ni fea; (...). Es bello, si se hace conforme a las reglas de la honestidad; y feo, si se hace contra estas reglas.” (PLATÃO, 1946, 2º, p. 591).

No universo agustiniano é difícil encontrar afirmações inequívocas, como é difícil encontrar factos sem ambiguidade. A morte de Lula, prima de Luís Martins e irmã de Afonsinho, sempre apelidada de “vigarista”, à semelhança dos epítetos clássicos como “divino Ulisses”, “magnánimo Alcínoo” ou “prudente Penélope”, nunca será totalmente desvendada, apesar de o seu assassinio ser atribuído ao irmão. Na senda de outros livros e de outras personagens da vasta galeria da autora de *O Mosteiro*, também aqui Luís e Natan desejam matar um homem, como ato limite e supremo:

- O que é que mais desejas no mundo?

- Matar um homem.

Natan esteve um bocado sem se mexer e sem falar, depois tossiu, como quando se engasgava com um fio de tabaco. A ironia, a incredulidade, levaram a melhor sobre o terror profundo que ele sentiu. Também ele, no mais secreto da sua alma divina, desejava às vezes matar um homem. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 72).

O desejo de Luís de ser um “herói do contra-poder” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 11), aliado ao desejo de poder de Natan (“O poder era para ele uma obsessão de que não conseguia libertar-se”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 64), legitima a semelhança encontrada entre aquele e Aarão, o construtor do bezerro de ouro, castigado por Moisés, como se vê no livro do *Êxodo* (*Êx* 32 ou *Hb* 5:4):

Ele, Luís Matias, em muita coisa se parecia com o ministro Aarão, que se cansara de esperar que a ordem das coisas se estabelecesse; e juntou prata e ouro para com eles fazer um ídolo e assim distrair a murmuração do povo. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 352).

Esta espécie de desregramento que caracteriza Luís Matias legitima a comparação com o *Apocalipse* (BÍBLIA, *Apocalipse*, 2007, p. 1120-1135) e seus excessos (“Um desejo que só era comparado ao apocalipse visionado por S. João

na ilha de Patmos.”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 160), bem como avoluma a ideia de culpa, tão cara ao mundo discursivo de Agustina e tão fundamental para o traço que ela imprime ao desenho das personagens. Se a narradora, pela boca de Afonsinho, evoca o *Titanic*, como instaurador de uma era cujo fim se avizinharia e apela ao poder maléfico da sedução, que “arrasta a sentença de morte” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 351), é porque está ciente de que não há salvação para aquelas personagens que se auto-torturam num ambiente de desânimo.

Por esta razão não espanta a ligação entre um dos filhos de Natan a Crítias (“o tirano Crítias”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 167), um dos acusadores de Sócrates (PLATÃO, 1946, 2º, p. 853-871), assim como não é de somenos importância o hipertexto do discurso daquele sobre a Atlântida ou as referências no livro IX de *A República* à figura do tirano:

É verdade que Crítias e Alcibíades, dos mais dotados dos seus discípulos, tinham levado demasiado à letra as palavras de Sócrates. Queriam ser tiranos e conquistadores, e esforçaram-se para chegar a essa posição. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 164).

Se Crítias funciona como o oponente, a figura de Lísias (PLATÃO, 1946, 1º, pp. 455-483) convoca o diálogo sobre a amizade e o amor, embora desperte a recordação em Luís de um crime de uxoricídio que seu pai não quis defender.

Antes de refletirmos sobre o papel da mulher e suas relações com o poder masculino, abordaremos apenas a figura de José Tibério (poeta menor) e do grego Críton: “Embora Natan considerasse José Tibério o seu Críton, como ele fiel e convertido a uma sombra, havia nele um obscuro procedimento que não chegava a reflectir-se em factos.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 97). Sócrates não aceita a proposta de fuga que Críton lhe sugere (PLATÃO, 1985, pp. 111-127), tal como Natan não aproveita a amizade com José Tibério que, apesar de ser pelo Mestre comparado a Críton, parece ter, segundo a narradora, mais

semelhanças com Benjamim, filho mais novo de Jacob (“Se tivéssemos que comparar José Tibério com alguém salientado pela História, seria talvez Benjamim, o jovem irmão de José do Egito”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 98). Nascido de parto difícil que provoca a morte da mãe (BÍBLIA, Génesis, 35, p. 16-18), Benjamim recebe favores dobrados de seu irmão José quando com ele se encontra no Egito (BÍBLIA, Génesis, 43-45).

A dupla associação, ao Críton ateniense e ao judeu Benjamim, favorece a ideia do *procedimento obscuro* que a narradora salienta, dado que ambos atuam na retaguarda das acções e se salientam por um secundarismo atuante, propiciador de atos dissimulados.

O papel da mulher é também secundário, mesmo se o assassinio de Lula a transporta momentaneamente para as luzes da ribalta. A figura da parteira, mãe de Sócrates e mãe de D. Xan, tem uma importância simbólica que não podemos ignorar. D. Xan, esposa de Natan, de mau feitio, mas constantemente preocupada “com a saúde de Natan, fazia tudo para o manter aquecido e bem tratado.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 62), transfigura-se ao recordar que Afonso, pai de Luís comparara os seus braços aos de Nausica. Ignorante de quem seja Nausica, é Natan quem a evoca e recorda o seu encontro com Ulisses, nos cantos VI, VII e VIII da *Odisseia*. A coragem, beleza e doçura de Nausica correspondem a idênticos atributos de Ulisses e a um espaço eufórico que, de certa forma, não encontra paralelismo no universo de Agustina, dada a disforia constante das personagens, que vivem envolvidas por uma perversidade bem distante da pureza e sagacidade das personagens homéricas.

Só assim se entende a figura de Lula, comparada à prostituta Teodota, perturbadora consciente de um mundo conservador e hostil: “Lula era imprevisível, grosseira por tática e independente por distração. Não tinha carácter, daí o seu sucesso com os rapazes.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 21). Vítima ideal, não correspondendo ao modelo tradicional (e muito menos ao

preconizado por Platão no Livro V de *A República*), ela acaba por morrer assassinada pelo irmão que, por sistema, a espancava, e que diz a Luís Matias despidoradamente: “Que queres? Nem tu pareces esperto, nem eu facínora.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 244).

Afonsinho, o vigarista, encarna o modelo de vícios e aposta na iniquidade, correspondendo ao protótipo da inutilidade:

- Afonsinho, o vigarista, não se casa com as nossas irmãs, não nos leva o cão ao veterinário e não nos empresta o carro nem o smoking. É um autêntico inútil. (BESSA-LUÍS 1992: 180).

A atracção, que uma figura como a de Afonsinho provoca, vai ao ponto de impedir a denúncia, instaurando a cumplicidade e a culpa partilhada: “Porque não denunciara Afonsinho? Talvez porque todos temos inveja daquela despreocupação de puro homem de Pequim, de troglodita comedor de cascas de árvores.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 314).

Esta fatal atracção, apesar de conscientemente repudiada (“Porque havia de preocupar-se com as tendências homicidas de Afonsinho? Lula parecia-lhe tão distante como o caminho marítimo para a Índia.”, BESSA-LUÍS, 1992, p. 354), acaba por traduzir uma indiferença assumida, que se manifesta pela desistência e pela nostalgia: “Luís Matias deplorou não ter seguido a carreira do pai, cujos livros tinham sido vendidos ao desbarato e os seus discursos rasgados sem consideração.” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 355). A sensação de incumprimento, que a frase acima denota, revela a frustração que a última fala de Luís Matias não deixa de significar: “Era mais fácil dantes” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 355).

Atores de um mundo em transformação, as personagens de *Ordens Menores* são identificadas com as figuras de um outro tempo, máscara e simulacro do atual; em *A Caverna* não há uma relação tão evidente entre as

atitudes, gestos e decisões dos protagonistas, há sim a apresentação de um universo que acentua hiperbolicamente as características de um presente destruidor das capacidades de iniciativa e de afirmação individuais. O mundo clássico representa mais do que um hipertexto parodiado ou caricaturizado, ele é a matriz indispensável à estruturação do pensamento e dos comportamentos; é ainda a herança clássica que revela de forma surpreendente que “a oeste nada de novo”.<sup>2</sup>

### REFERÊNCIAS

BESSA-LUÍS, Agustina. *Ordens Menores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1992.

*Bíblia*, compilado e redigido por Frank Charles Thompson. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 2007.

HOMERO. *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

LOPES, Graça Videira, edição de. *Cantigas de Escárneo e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

PLATÃO. *Obras Completas*, tradução de D. Patricio de Ázcárate. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 4 Volumes, 1946.

PLATÃO. *Oeuvres Complètes – Tome I – Introduction, Hippias Mineur, Alcibiade, Apologie de Socrate, Euthyphron, Criton*. Paris : Société d'Édition «Les Belles Lettres», edição bilingue, 1949.

---

<sup>2</sup> Do título do romance de Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

PLATÃO. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, prefácio, tradução e notas de M. Oliveira Pulquério. Lisboa: Editorial Verbo, Livros RTP, 1972.

PLATÃO. *Cármides*, introdução, versão do grego e notas de Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanistas da Universidade de Coimbra, 1981.

PLATÃO. *Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, tradução, introdução e notas de José Trindade dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1985.

PLATÃO. *A República*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.

Recebido em 07/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# SÁTIRA COMO CRÍTICA POLÍTICA NA ESCRITA DE BORGES

SATIRE AS POLITICAL CRITICISM IN BORGES'S WRITING

Rosa Maria da Silva Faria<sup>1</sup>

**RESUMO:** A sátira consiste em um estilo literário ou artístico, sendo muitas vezes usada como forma de intervenção política, com o objetivo de provocar mudanças a partir da ridicularização de vícios e imperfeições sociais. Este trabalho visa analisar o conto *El Simulacro*, de Jorge Luis Borges, buscando evidenciar seu posicionamento crítico sobre o governo peronista e a construção mítica de Evita e apontando o que entende por vícios e hipocrisias oriundos deste governo. Busca-se, com esta reflexão, entender o olhar de um intelectual argentino sobre a história política em seu país entre 1946 e 1952.

**PALVRAS-CHAVE:** Borges; sátira; intervenção política; peronismo.

**ABSTRACT:** Satire consists of a literary or artistic style, often used as a form of political intervention, with the aim of provoking changes from the ridicule of social vices and imperfections. This paper aims to analyze the short story *El Simulacro*, by Jorge Luis Borges, seeking to highlight his critical stance on the Peronist government and on the mythical construction of Evita, and pointing out what he understands by vices and hypocrisies of this government. Through this reflection we expect to be able to understand the views of an Argentine intellectual about the political history his country between 1946 and 1952.

**KEYWORDS:** Borges; satire; political intervention; peronism.

## 1 INTRODUÇÃO

*En sus primeros libros de ensayos hay pasajes abiertamente agresivos; décadas más tarde cuando Borges ya se había convertido al clasicismo, aflora nuevamente esa vena satírica, pero ahora para fustigar al espíritu de la vanguardia, al mundo del arte y a ciertas modas epidérmicas. (CABELLO, 2010, p. 56).*

---

<sup>1</sup> Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutoranda em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2541-3739>. E-mail: [rosamariadasilvafaria@gmail.com](mailto:rosamariadasilvafaria@gmail.com).

O tema norteador deste trabalho incide sobre a reflexão do uso da sátira como crítica política ao governo peronista, a partir do conto *El simulacro* de Jorge Luis Borges. A abordagem crítica, social e política do conto tem significativa representatividade no imaginário argentino. Será tomado neste ensaio o termo sátira para designar o posicionamento crítico e sarcástico de Jorge Luis Borges em relação ao governo peronista, sobre o qual declarava explicitamente muitas ressalvas. O objetivo é mostrar o uso que Borges faz da sátira como estilo para atingir de forma irônica uma forma de governo.

Convém ressaltar que o recorte se concentra no governo peronista de 1946 a 1955, conhecido como primeiro peronismo, considerado de grande importância para a vida social e política da Argentina na década de 1940. O conto analisado critica, especificamente, o velório de Maria Eva Duarte Perón, a primeira-dama da Argentina entre 1946 e 1952. Segundo Claudio Panella, a presença do peronismo na vida política nacional argentina, representou um significativo impacto nesta sociedade, à medida que promoveu mudanças substanciais na mesma.

A sátira como crítica política, neste cenário, assume um papel performático, um olhar social permeado por valores políticos e sociais com o objetivo de expressar, por meio da literatura, “comentários” denunciativos sobre problemas causados à sociedade argentina pelo peronismo. Neste caso, nas palavras de Mathew Hodgart, a sátira se distingue de outros gêneros literários pela forma como aborda o tema a ser tratado, ressaltando que na verdade a sátira não se constitui como um gênero, mas como uma variedade de subformas. O objetivo da sátira, neste contexto, é expor aspectos negativos com o propósito de corrigi-los através do incômodo causado. Assim, o escárnio se dá a partir da percepção das “disimilitudes entre lo que existe y lo que debe o podría existir; concibe un ideal y aspira a expresarlo de un modo que valga por

su próprio contenido y que se sostenga por la eficacia de su convicción” (PEAPLE, 1973, p. 195).

Entre as diversas concepções sobre as perspectivas que figuram na obra de Jorge Luis Borges está a preocupação com a capacidade mimética das palavras, ou melhor dizendo, com a capacidade de representação e o poder da linguagem, permitindo que, por meio da arte, seja possível apreender e nomear a realidade. O vocábulo *simulacro* para Borges tem sentido pejorativo e, no conto, pretende mostrar a farsa que constituiu o peronismo.

De acordo com Horacio González, em *Borges y el peronismo*, em *Página 12* de 17 de agosto de 2010, Borges era irónico por natureza, explorando, incansavelmente, os limites da linguagem política, por isso, González afirma tratar-se de um

ironista consumado es el que se lanza a hablar sin medir sus palabras y sus consecuencias. Quien no mide sus palabras, pero las enfunda en un uso reversible de los conceptos, hiera con efecto retardado y enigmático. Así actuó Borges toda su vida, con lo que él mismo denominó “los juegos irresponsables de un tímido”, para poner toda su literatura como un entretenimiento que partía ni más ni menos que del profundo estado de situación del lenguaje en una sociedad histórica determinada. (GONZÁLEZ, 2010).

Em um primeiro momento será feita uma ambientação social e política da Argentina no momento em que o governo peronista assume o poder e implementa mudanças que serão de suma importância para os rumos da participação das massas e dos trabalhadores na vida política, social e cultural argentina. Em um segundo momento, serão suscitadas reflexões a respeito da construção do mito popular da primeira-dama argentina, Eva Duarte Perón, após sua morte e as disputas narrativas geradas. Em seguida, far-se-á uma reflexão sobre o fazer literário de Jorge Luis Borges e a relação do escritor com o governo peronista.

## 2 SOBRE O PRIMEIRO PERONISMO (1946 A 1955)

O projeto peronista começou a se organizar na Argentina quando, após o golpe militar de 14 de junho de 1943, o general Juan Domingo Perón passou a ocupar a Secretaria de Trabalho e Previdência Social. Neste cargo Perón se pôs como interlocutor dos sindicatos, justamente a categoria por onde começam as primeiras políticas definidas como “justiça social”. Em 1945, um golpe de Estado, engendrado por setores do exército adversos ao populismo de Perón e alarmados pelo poder que este começava a concentrar, foi destituído de seus cargos e enviado à prisão. Em 17 de outubro, uma greve geral é deflagrada pela CGT (Confederação Geral dos Trabalho) e uma imponente mobilização popular consegue libertá-lo.

A passagem da década de 1930 para 1940 na Argentina ficou marcada por significativas transformações políticas e sociais. Após a crise econômica de 1930, as novas condições do mercado mundial, o enfraquecimento das atividades agropecuárias, as migrações populacionais do campo para a cidade, o crescimento urbano gerado por esse processo migratório e o processo de industrialização alteraram, consideravelmente, o perfil social. A presença da população oriunda do campo nos centros urbanos, possibilita-lhes um novo posicionamento social. Alocados nas *villas miséria* da periferia urbana e/ou invadindo espaços, até então, desvalorizados “los hombres y mujeres llegados del interior del país pronto fueron considerados una amenaza para un orden percibido como tradicional. Ellos representaban la fuente potencial del conflicto y de la sedición social” (BIANCHI, 1993, p.763). Então, o peronismo, por meio da política redistributiva, denominada *justicia social*, com o objetivo de incorporar as classes sociais marginalizadas à sociedade urbana e de eliminar o potencial de ameaça social que representavam, criou alternativas “de acceso a nuevas formas de vida para los grupos desplazados, limando de esa manera las

aristas más ríspidas de la conflictividad” (BIANCHI, 1993, p. 763), incluindo como beneficiários destas políticas a classe trabalhadora e as mulheres.

Com a crise econômica de 1930, fazia-se necessária uma renovação social e política que atendesse às demandas do novo perfil da sociedade que começava a se formar na Argentina. Diante disso, o justicialismo peronista encontra um terreno fértil à medida que propõe participação social dos trabalhadores, atendimento às reivindicações trabalhistas e possibilidade de acesso a bens que as massas, até então, nunca haviam imaginado conseguir. As classes média e alta, que ocupavam historicamente as esferas de poder social e político, veem ameaçado seu lugar de comando, repressão social e poderio econômico. A proposta peronista, segundo Felipe Pigna em *Evita: jirones de su vida* consistia em “cambiar el perfil de la Argentina, pasando del *modelo agroexportador* a una economía productiva de base industrial apoyada en la expansión del mercado interno y la incorporación al consumo de los sectores históricamente postergados o marginados” (PIGNA, 2012, p. 185).

Segundo Susana Rosano em *Rostros y mascararas de Eva Perón: imaginario populista y representaciones*,

el peronismo surgió en el país luego de un período marcado por una sucesión de gobiernos conservadores que, preocupados por defender los intereses de las clases dominantes, no dieron solución a una clase obrera que se iba gestando junto al incipiente desarrollo industrial. Las condiciones de trabajo eran inhumanas y las prácticas políticas estaban signadas por el fraude y la corrupción. Por otro lado, la interrupción del comercio exterior a causa de las guerras mundiales favoreció el desarrollo paulatino de la industria nacional que, a la par del crecimiento incipiente de una nueva burguesía, fue consolidando una clase obrera cada vez más consciente y decidida en sus demandas por aumento de salario y mejores condiciones de trabajo. (ROSANO, 2005, p. 1-2).

Essa nova situação foi a base sobre a qual se estabeleceram as conquistas salariais e sociais do governo de Juan Domingo Perón. O surgimento do

peronismo significou que, pela primeira vez na história do país, era conferido legalmente não só importantes reivindicações dos trabalhadores como também o acesso a direitos a que haviam sido privados pelos governos anteriores. Em outras palavras, “desde su aparición en el escenario argentino, el horizonte imaginario del peronismo tiñó no sólo el proyecto de construcción de la nación sino también los intersticios más visibles de su cultura” (ROSANO, 2005, p. 7).

O projeto político de Perón de aproximação das massas se consolida quando se une à Maria Eva Duarte, que após o casamento passou a se chamar Eva Perón, a “Evita” para o povo argentino. Eva tomou como referência sua bastardia e origem pobre para aproximar-se dos trabalhadores e das massas, estabelecendo uma conexão destes com o governo e dessa aproximação com seus *descamisados* ou *grasitas* que se tornou conhecida como *Evita*, como gostava de se autodeclarar. Para Juan José Sebreli em *Comediantes y mártires*, ela uniu a política à cultura de massas pois se beneficiou do momento de desenvolvimento do crescimento da indústria cultural de massa (radio, cinema, revistas ilustradas, televisão) fazendo com que seu rosto se tornasse conhecido pela multiplicação da imagem. De acordo com Beatriz Sarlo em *A paixão e a exceção. Borges, Eva Perón, Montoneros*, a imagem de Evita foi uma construção do governo peronista. Perón utilizou sua personalidade passional e seus discursos inflamados como combustível para seduzir as massas, criando uma “ilusão de proximidade” para desempenhar com destreza o papel a que fora incumbida: ser a conexão entre as massas e o presidente Perón.

Em 1945 Perón se elegeu presidente e Eva, como primeira-dama, militou ativamente pelo voto feminino, organizando e fundando o Partido Peronista Feminino (PPF) e no campo social criou a Fundação Eva Perón, hospitais, lares de idosos e mães solteiras, policlínicos e escolas. Por meio da Fundação Eva Perón distribuía alimentos nas festas de fim de ano, socorria os necessitados, acolhia mulheres solteiras e/ou sem emprego e promovia torneios infantis e juvenis. Seu carisma e sua origem pobre facilitavam sua relação com as massas,

os quais chamava de *descamisados* e *grasitas*. “En sus campos de actuación (la acción social, la jefatura del Partido Peronista Femenino y su papel de “puente” entre Perón y el movimiento obrero), el liderazgo de Evita fue cobrando peso y personalidad propia” (PIGNA, 2012, p. 239). Evita morreu em 26 de julho de 1952, aos 33 anos, acometida por um câncer de útero, seu velório durou 14 dias e seu corpo foi embalsamado a fim de eternizar-se na memória popular da Nação argentina. Em 21 de setembro de 1955, Perón é destituído do poder por um golpe militar e passa a viver exilado em Madrid e os militares, então, transladam o corpo de Evita para a Europa, pois seu corpo havia se convertido em um símbolo de luta das classes populares por direitos sociais.

### **3 A DISPUTA NARRATIVA PELO CADÁVER DE EVITA**

*Pós mortem* a figura de Evita se solidifica política, social e culturalmente na Argentina, convertendo-se por meio de inúmeras formas de manifestações culturais em um mito representativo da proposta política e aguerrida dos anos setenta, instigando produções que, baseadas em sua trajetória pessoal e política e em seu sepultamento, se estabeleceram como posicionamentos políticos e ideológicos. Os múltiplos olhares tem por objetivo narrar a complexidade dessa mulher, pois “el mito de su personaje público como el de su persona, fueron en sí mismos el combustible que perpetuó su permanencia en la memoria nacional e internacional” (RINALDI, 2015, p.12).

As distintas narrativas “históricas” e “biográficas”, assim como os registros, de ordem documental ou de memória oral, contribuíram para a consolidação de sua figura mítica. Segundo pesquisadores como Andrés Avellaneda, Ana María Amar Sánchez, Nina Gerassi-Navarro, Marysa Navarro, Leticia Malloy e André Tessaro Pelinser, a partir dos anos cinquenta inicia-se a disputa de narrativas sobre “Evita” e após a deposição de Perón, surgiram obras favoráveis ou antiperonistas seguidas das distintas imagens de Evita: ora cruel,

voluntariosa, dominadora, ambiciosa; ora uma mulher valorosa e protetora, capaz de enfrentar os militares para lutar por “seu povo” e por Perón. Segundo Andrés Avellaneda, a queda de Perón, em 1955, fomentou o processo de lutas ideológicas e políticas que interveio no fazer literário, impulsionando a literatura antiperonista, tendo Evita e Perón como protagonistas. “El peronismo, como otros episodios históricos de alto voltaje, interesa en literatura por su impacto en el campo de las elecciones discursivas y formales, más que por su poder para convocar enconos y amores circunstanciales” (AVELLANEDA, 2002, p. 102). Ainda segundo Andrés Avellaneda,

cuando una escritura cuestiona los usos de la lengua y de los saberes, incluso los políticos ideológicos, trabaja menos en el tema que en el discurso; no se detiene en el mandato ideológico sino en la potencialidad del lenguaje. Es por eso que, en materia de literatura y política, interesa más la discursividad (ficcional), que la presencia referencial o temática de lo político. (AVELLANEDA, 2002, p. 103).

Nesse ambiente, em que o fazer literário se apresenta como campo de questionamento e crítica político social, surge a figura de Evita que “se convirtió en un modelo posible para sobrepasar las asimetrías y contradicciones que surgían entre creencia y realidad al interior de los perturbadores cambios sociales y culturales acarreados por el peronismo” (AVELLANEDA, 2002, p. 119). Em inúmeras ficções, seu cadáver se torna um “mito literario que circula en la propuesta política y combativa de los años sesenta” (AVELLANEDA, 2002, p. 129). De acordo com María José Punte, “la relación del peronismo con la literatura ha sido ardua debido a las desavenencias entre el campo político y el intelectual” (PUNTE, 2011, p. 4). É possível, portanto, afirmar que,

depois de morta, ou depois de realizada a obra “Evita”, ela passa a ser relida, reproduzida, passa a ser de domínio público. Os próprios meios de comunicação de massa a eternizaram. A imagem de Evita continua perambulando pelas histórias da Nação Argentina. Evita

deixou de ser um produto de Juan Perón, ou do cabeleireiro que inventou seu penteado. Foi um produto de Eva Duarte e é, ainda hoje, um produto de todos. Evita jamais descansará em paz. (JASINSKI, 2006, p.288).

Neste momento, a produção narrativa assume um caráter mais político e ideológico que se associa a produções que remetem à retomada da memória social argentina, tendo como elemento propulsor a construção de mitos. De acordo com Andrés Avellaneda, nesse momento, a ficção histórica se apresenta como um campo de resistência em que, por meio da narrativa, permite regressar ao passado para falar do presente. Neste cenário, Evita se apresenta na literatura como

un enigma que debe ser resuelto, un cadáver que debe ser encontrado y resemantizado, y en ese espacio es donde los textos plantean la fuerza potencial y perturbadora del cadáver, su poder para mobilizar y cambiar conductas: personales, políticas, estéticas y textuales. Pero el texto Eva avanza otro paso, borrando la marca del cadáver para reescribirlo como cuerpo vivo proveedor. (AVELLANEDA, 2003, p. 125-126).

A literatura mantém relação com a ideologia intelectual da época que se propõe a retratar, constituindo-se, desse modo, como uma metáfora da realidade. O texto literário pode aproximar-se dos fatos históricos a partir de elementos que podem ser codificados pelo leitor no acesso à obra, ou seja, da estratégia escolhida para narrar e/ou descrever os fatos. O texto ficcional apresenta a forma como a literatura narra e opera com o real. O texto pode conter dados da realidade, causar impressão de realidade, ainda que não o seja a partir de elementos verossímeis. Segundo Antônio Candido em *O direito à literatura*, a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. “Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada

por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido” (CANDIDO, 2011, p. 180).

#### 4 O FAZER LITERÁRIO DE JORGE LUIS BORGES E SUA RELAÇÃO COM O PERONISMO

A sátira apresenta forte carga irônica, sarcástica para denunciar, criticar, e, por vezes, questionar fatos, pessoas, grupos sociais e políticos, etc. Não é possível ler uma sátira sem que haja um questionamento crítico e uma desconstrução da realidade posta em questão. A sátira política tem o poder de incomodar com suas palavras e símbolos implacáveis, com seus questionamentos inconvenientes, desafiando e provocando no leitor a “morte” de um imaginário construído culturalmente. Como destaca Matthew Hodgart, a autêntica sátira é reconhecida por sua capacidade de abstração, pela fantasia que a compõe, pela visão, pelo papel revelador sobre os problemas e questionamentos que vivemos. Segundo Ana Varelo Heredia, a sátira, especialmente a política, tem o propósito de fazer rir, gerar surpresa e fazer-se presente como instrumento de denúncia e crítica social.

José Antonio Llera discute os distintos olhares sobre a perspectiva lúdica na obra satírica. Em *Prolegómenos para una teoría de la sátira* aponta divergências teóricas quanto ao humor ser um constituinte específico da sátira. Para a psicanálise, por exemplo, ressaltou-se o caráter hostil e tendencioso da sátira, considerando o satírico como um sádico em potencial e afirma que Freud identifica a sátira como a dialética do ataque e da defesa. Em suas palavras, “la excomunió de la modalidad satírica del territorio de lo lúdico supone, además de desacreditarla como ficción, confundirla con la invectiva” (LLERA, 1999, p. 283).

Um dos objetivos do autor satírico é criticar vícios sociais provocando o riso, porém, um riso gerado pelo incômodo, pelo caráter de punição, pela “brincadeira”. A sátira, nesta perspectiva, revela um jogo entre aparência e

essência, com a intenção explícita de revelar um engano, um vício. O fazer satírico está imbuído da urgência por criticar e a palavra, no caso específico da literatura, será um eficiente instrumento de aproximação com o leitor, uma ferramenta política, no sentido de conduzir o leitor a olhar criticamente sua história, e rir daquela situação com o riso constrangido de quem agora perdeu a ingenuidade e sabe mais sobre si mesmo e seu mundo do que antes da leitura, o que torna esse riso um gesto social. Portanto,

toda sátira busca a desconstrução de uma situação ou de uma figura, em geral do passado recente. Não é à toa que o elemento mais evidente de todas as sátiras é a iconoclastia, a tentativa de derrubar falsos ídolos, por meio da recuperação e reconstrução de suas trajetórias, o rebaixamento de instituições, indivíduos, sociedades – e, por que não, do próprio leitor, enquanto ativo participante da comédia da vida humana. (FREIRE, 2004, p.189).

Matthew Hodgart aponta que o aparecimento da sátira, não como gênero formal, mas como expressão literária, parece encontrar-se na literatura desde povos muito antigos que parecem ter preservado tradições que combinavam realismo e fantasia. E conclui, acrescentando, que a literatura primitiva possuía conteúdo eloquente e a palavra incidia de tal modo sobre as pessoas que podia levá-las à enfermidade ou à morte. Ainda segundo o autor, a sátira deve entreter e intervir na conduta, proporcionando prazer no contato com a inversão do mundo real: “Frecuentemente la contextura de la sátira es una deformación o una parodia de las formas más serias de la literatura” (HODGART, 1969, p. 23). O objetivo do fazer satírico é desnudar, revelar, desmascarar os falsos heróis, discutir a insensatez humana.

A sátira foi habilmente utilizada por Jorge Luis Borges permitindo que a literatura argentina experimentasse um grande momento de sua renovação com as contribuições literárias de Borges, para quem coragem era um valor necessário para responder a provocações em um mundo pré-moderno, como

aponta Beatriz Sarlo em *A paixão e a exceção: Borges, Eva, Montoneros*. No entanto, o escritor sempre transpareceu sua posição política antiperonista baseada em uma tradição liberal que se concentrava na contradição civilização e barbárie proposta por Sarmiento. Nas palavras de Joaquín Márquez em *La perspectiva de Borges sobre el peronismo*, para Borges e seus pares da elite intelectual, o peronismo consistia numa repetição histórica em âmbito nacional e grosseira adaptação do nacional socialismo, não inovando em nada a política. Segundo Joaquín Márquez, para Borges a relação de proximidade entre o peronismo e as massas significa que “comparten cultura, costumbres y un mundo moral marcado por la violencia” (MÁRQUEZ, 2017, p. 240).

Para Borges, el golpe de Estado de la Revolución Libertadora en 1955, significa la vuelta a la realidad. Borges asocia al peronismo con el simulacro, la *mise en scène*, la ficción dentro de la ficción. La acusación de Borges es la siguiente: al confundir la ficción con la realidad, el peronismo, de un modo burdo y con fines atroces, hace de la política un simulacro. De ese modo, un procedimiento estético valorado por el autor se convierte (el peronismo lo convierte) en una mosntruosidad política. (MÁRQUEZ, 2017, p. 245).

No conto *El simulacro*<sup>2</sup>, publicado pela primeira vez em 1956, Jorge Luis Borges critica o monumental velório da primeira-dama, ocorrido em 1952, e os

<sup>2</sup> En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: «Mi sentido pésame, General». Éste, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: «Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible.» Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble, pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es

velórios simbólicos, fora de Buenos Aires. Borges apresenta um jogo de símbolos onde uma boneca representa o corpo embalsamado e o viúvo, que é remunerado pela encenação de sepultamento, representa o marido que recebe as honras do legado social deixado pela mulher, na qual “se limita a registrar una realidad, no a representarla” (BORGES, 1976, p. 87). Além disso, é possível destacar a presença de alusões e representações, como por exemplo em: “era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era” (BORGES, 1956, p.789). Segundo Óscar Hahn, o vocábulo *simulacro* para Borges tem sentido pejorativo, associado ao que é falso e superficial.

O título explicita a intenção satírica e mordaz do autor de criticar, denunciar e revelar uma perversa e enganosa trama política de persuasão das massas. O título do conto também abre espaço para duas considerações: a satirização de um acontecimento considerado “sagrado” para uma parte da sociedade argentina, colocando em evidência uma “falsidade”, e para a construção imagética da falsificação de um ritual sagrado pondo “la sátira, entendida también como práctica escrituraria particular”. (PINEDO, 1999, p. 187). No jogo entre ficção e realidade, o autor declara que “el enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos)” (BORGES, 1956, p.789). Borges em *La postulación de la realidad* afirma que “la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” (BORGES, 1976, p. 88). Para Jorge Luis Borges, Evita é a representação de um governo que iludia as massas. “Borges y sus pares de la elite cultural ven al peronismo como

---

como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en *Hamlet*. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. BORGES, Jorge Luis. El simulacro. In: *El hacedor*, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 789.

la reencarnación de la barbarie rosista y como la versión –burda y degradada– del fascismo y el nacionalsocialismo europeos” (MÁRQUEZ, 2017, p.241).

Borges, por meio do discurso satírico do conto, desconstrói a imagem mítica deixada de Evita pelo peronismo, deformando-a e menosprezando a eternização pelo embalsamento do corpo e o imaginário e a consciência política popular. Para Borges em *El escritor argentino y la tradición* a identidade do campo literário argentino é o universo, a diversidade de temas que não representam somente a cultura argentina, mas a cultura de modo geral e o uso da literatura como um jogo de símbolos que permitem ao leitor inferir e elaborar a realidade. Como aponta Matthew Hodgart a sátira se origina de uma perspectiva de crítica e hostilidade, a partir de um estado de irritação oriundo de “ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos [...] el enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima” (HODGART, 1969, p. 10). Nas palavras de Betariz Sarlo em *A paixão e a exceção: Borges, Eva, Montoneros*, o conto *El simulacro* se constitui numa ficção macabra na qual

o caráter da representação é grotesco pela distância incomensurável entre o cadafalso montado no Congresso e a miséria mesquinha do barracão, com suas quatro velas. Não há nada em comum entre a cenografia de Estado proporcionada pelo Congresso, entre as filas de homens e mulheres sob a chuva de julho, e aquele lugar nos confins da Argentina. A intimação do velório poderia ser uma simples burla, um abuso de credulidade. Talvez fosse só isso. (SARLO, 2005, p. 111).

O conto *El simulacro* de Jorge Luis Borges, tratado no ensaio, por meio da figura de Evita e Perón, critica uma ideologia política. Neste caso, comprova a hipótese de José Antonio Llera de que a sátira não se lança necessariamente a algo ou a alguém em particular, mas ao Estado, suas instituições, à sociedade em conjunto ou a um determinado setor dela tornando difícil satisfazer seu ideal. Portanto, o discurso sustenta uma condução ideológica que convida a

sempre olhar e analisar o contexto a partir do uso que está sendo feito do enunciado satírico, cujo papel é de desestabilizar a verdadeira natureza dos fatos. Para Llera, a sátira “se presenta como un residuo de individualidad en un mundo regido por las convenciones, en que el Estado se ha vuelto sordo porque sólo cree en sí mismo” (LLERA, 1999, p. 290).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sátira literária, como está apresentada neste ensaio, pretende superar o simples ato de resistência e/ou desaprovação. A ideia, com a reflexão suscitada, é dar destaque ao papel de indignação, repulsa e afã de desvalorização que assume a obra satírica. Pablo Rodríguez Cabello aponta que os escritos satíricos de Borges têm por objetivo desnudar, com minúcias, os vícios e hipocrisias dos personagens satirizados. A afirmação de Cabello corrobora com a ponderação de Matthew Hodgart de que o autor satírico tem a intenção de criticar o próximo e humilhá-lo, mediante a exposição ao ridículo. Acrescento às considerações anteriores, a contribuição de C. George Peaple quando afirma que “la primera intención de la sátira es criticar y abrir nuevas perspectivas con que ver la condición humana, pero sin evocar necesariamente una decisión o una actuación” (PEAPLE, 1973, p. 200).

Nesse ambiente, em que o fazer literário se apresenta como campo de questionamento e crítica político social, a literatura mantém relação com a ideologia intelectual da época que se propõe a retratar, constituindo-se, como uma metáfora da realidade. O texto literário pode aproximar-se dos fatos históricos a partir de elementos que podem ser codificados pelo leitor no acesso à obra, ou seja, da estratégia escolhida para descrever os fatos. O texto pode conter dados da realidade, causar impressão de realidade, ainda que não o seja a partir de elementos verossímeis. Segundo Antônio Candido em *O direito à literatura*, a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo

articulado. “Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido” (CANDIDO, 2011, p. 180).

O objetivo deste ensaio foi estimular reflexões que pudessem confirmar e/ou refutar a possibilidade de intervenção política e social do fazer satírico. O diálogo teórico que se estabeleceu, evidenciou a capacidade de ingerência, questionamento, crítica e denúncia, por meio da literatura, do entretenimento e da ideia de “aproximação” das pessoas, fazendo-as sentir-se representadas por tal posicionamento. As contribuições de Jorge Luis Borges, permitem estabelecer uma conexão com a representação histórica e social do governo peronista humilhando-o e expondo-a ao ridículo. A sátira surge como um instrumento de provocação que, por meio de uma linguagem ácida, grotesca e moralizante, denuncia valores, condutas e hipocrisias postas por forças ideológicas.

### REFERÊNCIAS

AVELLANEDA, Andrés. Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, nº 202, Enero-Marzo, 2003, p. 119-135.

AVELLANEDA, Andrés. Evita: cuerpo y cadáver de la literatura. In: NAVARRO, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002, p. 101 - 141.

BIANCHI, Susana. Las mujeres en el peronismo (Argentina, 1945 - 1955). In: Duby, Georges & Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente* 5. Taurus Minor, Santillana, Madrid, 1993, p. 763 - 774.

BORGES, Jorge Luis. La postulación de la realidad. In: *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 85 - 94.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 188 - 203.

BORGES, Jorge Luis. El simulacro. In: *El hacedor*, Obras completas, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 789.

CABELLO, Pablo Rodríguez. Borges como escritor satírico o el difícil equilibrio entre la indignación y la literatura. *La Colmena* 67/68, julio-diciembre, 2010, p. 55-61.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Ouro sobre Azul, RJ, 2011, p. 171 – 193.

FREIRE, José Alonso Tôrres. Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história. *Itinerários*, Araraquara, 22, 2004, p. 187-203.

GONZÁLEZ, Horacio. *Borges y el peronismo*. Disponível: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-151473-2010-08-17.html>.

Acesso em 28 de julho de 2019.

HAHN, Óscar. Borges: de los meros simulacros a los coincidentes puntuales. *Revista Chilena de Literatura*, n.18, nov.1981, p. 121-129.

HEREDIA, Ana Varelo. Libertad de expresión y sátira política: un estudio jurisprudencial. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº2, v. 1, 2014, p. 86-96.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

JASINSKI, Isabel. Santa Evita: uma vida como espetáculo. *Literatura Hispano-Americana*, v. III, 2006, p. 282 – 289.

LLERA, José Antonio. Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelias*, 9-10, 1999, p. 281-293.

MARQUEZ, Joaquín. La perspectiva de Borges sobre el peronismo. *Estudios de Teoría Literaria*, año 6, marzo 2017, p. 237-250.

PANELLA, Claudio. Una aproximación a la enseñanza secundaria durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955). *Anuario del Instituto de Historia de Argentina*, nº 3, 2003, p. 139-157.

PEAPLE, C. George. La sátira y sus principios organizadores. *Prohemio*, v.4, 1-2, 1973, p. 189-211.

PIGNA, Felipe. *Evita: jirones de su vida*. 1ª ed. Buenos Aires: Planeta, 2012.

PINEDO, Martina Gusmán, Alejandra. El carnaval y la máscara en “El simulacro” de Jorge Luis Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, n. 29, Mendoza, Argentina, 1999, p. 185-194.

PUNTE, María José. Los únicos privilegiados: rastros de las políticas sociales del primer peronismo en las obras de Osvaldo Soriano y Daniel Santoro. *Imagonautas*, 2011, nº1, p. 4 – 26.

RINALDI, Teresa. Eva Perón: el poder del deseo. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*, v. 10, n. X, Resistencia, Chaco, Argentina, 2015, p. 1-19.

ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario, Beatriz Viterbo, Colección Ensayos críticos, 2006.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte UFMG, 2005.

SEBRELI, Juan José. *Comediantes y mártires*. 3ªed. – Buenos Aires: Debate, 2009.

Recebido em 12/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# EM BUSCA DO AUTOR: INTERTEXTUALIDADE E METALEPSE EM *AUTOBIOGRAFIA* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

IN SEARCH OF THE AUTHOR: INTERTEXTUALITY AND METALEPSIS IN  
*AUTOBIOGRAFIA* BY JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Silvia Amorim<sup>1</sup>

**RESUMO:** Não por acaso o romance *Autobiografia* (2019), de José Luís Peixoto, articula a reflexão sobre o género (auto)biográfico com o fenómeno intertextual. Com efeito, ambos colocam de forma incisiva a questão da identidade ambígua do autor. Ao escrever a sua autobiografia (ou a biografia de outrem, o que paradoxalmente não impede de falar de si próprio), evocando a sua carreira literária, o escritor não pode deixar de referir os autores e livros que moldaram a sua obra e, até certo ponto, a sua identidade. A intertextualidade representa assim a fusão do “eu” e da alteridade. Além disso, os elementos oriundos de uma ficção têm a capacidade de passar de uma obra para a outra, transgredindo as fronteiras da narrativa, adquirindo novos sentidos, ganhando autonomia e revelando sentidos velados da obra que os contém. Esses elementos têm também, por vezes, a capacidade de povoar o real, através de metalepses que revelam a porosidade entre o real e a ficção. Assim sendo, a intertextualidade, ostentada no romance de José Luís Peixoto, reenvia para a ideia de expansão irrefreável da ficção. Esse processo é cada vez mais nítido na literatura contemporânea, num contexto inédito de ampla mediatização e circulação das obras literárias.

**PALAVRAS-CHAVE:** intertextualidade; (auto)biografia; metalepse; José Luís Peixoto; José Saramago.

**ABSTRACT:** It is no coincidence that the novel *Autobiografia* (2019), by José Luís Peixoto, articulates the reflection on the (auto)biographical genre with the intertextual phenomenon. In fact, they both raise the question of the author’s ambiguous identity in a marked way. While writing his autobiography (or someone else’s biography, which paradoxically does not prevent from speaking about oneself), evoking his literary career, the writer cannot fail to mention the authors and books that shaped his work and, to a certain point, his identity. Intertextuality therefore represents the fusion of “I” and otherness. In addition, elements from a fiction have the ability to pass from one work to another, transgressing the boundaries of the narrative, acquiring new meanings, gaining autonomy and revealing hidden meanings of the work that

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Portuguesa pela Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis – França. Professora Associada da Université Bordeaux Montaigne – França. E-mail: [silvia.amorim@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:silvia.amorim@u-bordeaux-montaigne.fr).

contains them. These elements also sometimes have the capacity to populate reality through metalepsis that reveal the porosity between reality and fiction. Therefore, the intertextuality, shown in the novel by José Luís Peixoto, refers to the idea of the unstoppable expansion of fiction. This process is increasingly visible in contemporary literature, in an unprecedented context of wide media coverage and circulation of literary works.

**KEYWORDS:** Intertextuality; (auto)biography; metalepsis; José Luís Peixoto; José Saramago.

A metáfora (S) não se afasta demasiado do objeto que realmente nomeia (eu). Se quisesse, poderia descrever uma pedra e, no fundo, realmente, descrever-me a mim.

José Luís Peixoto, *Autobiografia*

## 1 INTRODUÇÃO

O romance de José Luís Peixoto, *Autobiografia* (2019), retoma alguns preceitos de *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago: “Quem retrata, a si mesmo se retrata” (SARAMAGO, 1983, p. 113), ou ainda “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda” (SARAMAGO, 1983, p. 203), entendendo-se esse “tudo” como qualquer forma de expressão artística. José Luís Peixoto relembra assim que toda a escrita possui uma dimensão autobiográfica, delineando o vulto do autor empírico.

O título, *Autobiografia*, enfatiza de antemão a figura do autor, embora essa entretanto se escape já que a narrativa é feita na terceira pessoa. Para mais, o protagonista do romance, José, biógrafo de José Saramago, não se pode à primeira vista confundir com José Luís Peixoto. Outro fator de ambiguidade identitária: vai-se descobrindo, ao longo do romance, que José é José Saramago, conjuntamente objeto e sujeito da representação.

Essa questão da autoria é problematizada de forma relevante graças à intertextualidade. De facto, José Luís Peixoto instaura no seu romance um manifesto diálogo intertextual com a obra de José Saramago através de alusões

repetidas. Além disso, diversas componentes da ficção saramaguiana migram, transfiguradas, para a obra de José Luís Peixoto, entre as quais várias personagens que acabam por adquirir uma forma de autonomia dentro da ficção peixotiana. Uma porosidade entre mundos ficcionais que põe em causa a conceção do romance como mundo hermeticamente fechado. Sugere-se assim que o romance atua fora de si próprio, acabando por escapar ao autor, e podendo inclusive fomentar obras alheias.

Em termos simbólicos, a intertextualidade alude, no romance, à filiação do autor relativamente a modelos por ele integrados que acabam por se tornar componentes da sua identidade e com os quais interage, produzindo algo novo, criando novos sentidos. Assim, a noção não é entendida no sentido restrito de simples empréstimo a textos alheios, mas sim na sua dimensão produtiva, geradora de novos sentidos, trazidos pelo leitor e também pelo próprio autor ao (re)interpretar textos alheios. Esta característica é induzida pela própria natureza do texto, assim explicada por Roland Barthes:

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte «travaille», à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. (BARTHES, 1973, s. num.).

A intertextualidade vem enriquecer esse processo de geração de sentido:

[...] le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité. (BARTHES, 1973, s. num.).

Essa produtividade está relacionada com uma concepção dialógica da intertextualidade. Nessa base a fundadora Julia Kristeva no final dos anos 60, lembrando que Mikhaïl Bakhtine fora o primeiro a introduzir na teoria literária a ideia que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.” (KRISTEVA, 1969, p. 85). Assim, o próprio texto interage com textos alheios, abrindo novos sentidos. No romance de José Luís Peixoto, a interação com o intertexto saramaguiano é intensa e reveste múltiplos aspetos, mas é além de tudo extremamente complexa devido a um jogo de espelhos permanente que leva à confusão das identidades convocadas no texto.

Procuraremos, através da análise de *Autobiografia*, mostrar que José Luís Peixoto explora a noção de autoria recorrendo à intertextualidade e à metalepse, dois processos que problematizam de forma aguda as relações entre o autor e a sua obra. Verificaremos então que, como já o fizera em romances anteriores (pensamos nomeadamente em *Livro*, 2010), o autor une a prática literária com uma reflexão teórica sagaz que poderá, neste caso, ser útil para avaliar os desafios e novas formas da intertextualidade na ficção contemporânea.

## **2 AUTOBIOGRAFIA E MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA: UM INTENSO DIÁLOGO INTERTEXTUAL**

O romance de José Luís Peixoto, *Autobiografia*, convoca expressamente (no título) o género autobiográfico, embora o leitor não possa saber de antemão se a autobiografia é o tema da obra ou uma referência ao seu estatuto genérico. Neste último caso, teríamos de considerar que o paratexto estabelece

explicitamente uma relação "arquitextual"<sup>2</sup> entre o romance e o paradigma autobiográfico, o que não é totalmente natural já que, como aponta Gérard Genette, "le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique [...]. À la limite, le statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public [...]" (GENETTE, 1982, p. 12). Por conseguinte, ao referir o género, o título convida o leitor a sopesar as suas expectativas em relação à autobiografia uma vez que "la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l' "horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre" (GENETTE, 1982, p. 12). Em princípio, ao ler uma autobiografia, o leitor espera encontrar uma narrativa feita por "uma pessoa real" (LEJEUNE, 1996, p. 14) e aceita o "pacto autobiográfico", isto é, o contrato de leitura estabelecido com um autor que se compromete a dizer a verdade sobre a sua própria vida. Porém, o subtítulo "romance", no paratexto, desempenha, de forma contraditória, uma função de "atestado de fictividade" (LEJEUNE, 1996, p. 27). Por conseguinte, o tipo de pacto induzido é romanesco, e não autobiográfico, segundo a classificação de Philippe Lejeune (LEJEUNE, 1996, p. 28-30). De imediato, percebe-se que a autobiografia é chamada para ser interrogada, como já o fora em *Manual de Pintura e Caligrafia*, "o mais autobiográfico" dos livros de José Saramago, segundo o próprio autor (REIS, 1998, p. 38-39).

Não por acaso esse romance é amiúde referido em *Autobiografia*, não podendo o leitor deixar de estabelecer ligações entre as duas obras. Deste modo, José Luís Peixoto convida-nos a uma incursão no romance de 1977, ano em que José Saramago retoma uma carreira de romancista interrompida há então mais

---

<sup>2</sup> Referimo-nos a uma das categorias definidas por Gérard Genette ao descrever as diferentes "relações transtextuais" (isto é, as configurações possíveis do relacionamento de um texto com outro texto). Essas relações são a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. O teórico francês define esta última como sendo o tipo mais abstrato e implícito de transtextualidade: "une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle" (GENETTE, 1982, p. 12).

de duas décadas<sup>3</sup>. *Manual de Pintura e Caligrafia* é uma obra programática e experimental que orienta a obra ainda por escrever. Este « ensaio de romance » (assim o categoriza o subtítulo da primeira edição) constitui uma reflexão sobre a prática romanesca. Os aspetos técnicos e teóricos da escrita são ostentados numa obra intensamente metaficcional, mas é acima de tudo o imprescindível compromisso pessoal na prática artística que nela é reafirmado. A relação entre o escritor e a sua obra passa para primeiro plano, esteada por um questionamento identitário levado a cabo pelo protagonista. Este, H, é um retratista em crise, insatisfeito com a vida medíocre e com uma obra que apenas mostra do modelo uma "semelhança melhorada" (SARAMAGO, 1983, p. 41), quando não esconde pura e simplesmente a verdade do sujeito retratado. Porém, H começa a escrever e, enquanto isso, a pintar quadros clandestinos, subversivos, num desdobramento esquizofrénico que, paradoxalmente, lhe permite resgatar uma certa coerência.

Ao longo do romance, H persegue a própria identidade e os valores que a sustentam, realizando múltiplos exercícios que interrogam a representação e as relações entre o artista e a sua obra. Entre essas atividades encontram-se « exercícios autobiográficos em forma de narrativa de viagem » em que H fala de uma estadia em Itália. Outro exercício consiste na realização de um quadro subversivo duplicando um retrato académico que representa outra personagem do romance, S. Ao "procurar descobrir a verdade de S" (SARAMAGO, 1983, p. 49), H pretende acima de tudo assumir a própria rejeição dos valores personificados por S (autoritarismo, individualismo...). Além disso, H copia biografias famosas, de personagens reais ou ficcionais: a de Robinson Crusoe por Daniel Defoe, a do imperador Adriano por Marguerite Yourcenar, ou ainda, a de Jean-Jacques Rousseau pelo próprio. Mas a realização mais apurada de H é o diário que vai escrevendo e que é o próprio *Manual de Pintura e*

---

<sup>3</sup> José Saramago apenas publicara um romance antes de 1977: *Terra do Pecado* (Lisboa, Minerva, 1947). O segundo, *Clarabóia*, escrito nos início dos anos 50, foi publicado postumamente.

*Caligrafia*. Esse manuscrito representa a consciencialização e a metamorfose de H que, ao entender que "tudo é autobiografia" (SARAMAGO, 1983, p. 203), vai corrigindo a "impostura" (SARAMAGO, 1983, p. 71) de uma existência em que a obra contradiz os valores do artista. Todos os exercícios praticados vão desvendando a verdade de H, embora nenhum deles se declare uma representação do artista.

*Manual de Pintura e Caligrafia* constitui a afirmação da identidade absoluta entre o artista e as suas criações. Embora assumidamente ficcional e não se apresentando de antemão como uma autobiografia, a obra possui no entanto um forte teor autobiográfico que nos leva a redefini-la em termos de autoficção. Essa categoria é apresentada pormenorizadamente por Philippe Gasparini que, partindo da criação do conceito por Serge Doubrovsky em 1977, mostra a sua evolução num contexto em que a autobiografia se confronta com a pós-modernidade e o surgimento de obras antimiméticas que exibem o seu processo de construção (GASPARINI, 2008, p. 10). A forma contemporânea da autobiografia passa então a ser integrada na categoria da "autonarrativa". Esta inclui várias subcategorias, inclusive a da autoficção que corresponde ao caso em que o autor adota uma estratégia de ambiguação entre a ficção e a referencialidade (GASPARINI, 2008, p. 317).

Assim como já tivemos a oportunidade de o demonstrar (AMORIM, 2010, p. 222-230), na autoficção *Manual de Pintura e Caligrafia*, H é uma transfiguração do José Saramago escritor, iniciador de uma carreira artística que escolhe a via da ficção para representar de forma "dissimulada" e "esconder para descobrir" (SARAMAGO, 1983, p. 140). O teor profundamente autobiográfico do conjunto da obra saramaguiana é aliás assumido pelo autor que estabelece em *Pequenas Memórias* (2006) ligações entre as suas vivências e os seus romances. Para mais, ao concluir o seu panorama da obra saramaguiana, Ana Paula Arnaut salienta que "a verdade é que é sempre possível ler o autor em qualquer uma das suas obras" (ARNAUT, 2008, p. 50).

Conhecendo *Manual de Pintura e Caligrafia* e as posições nele defendidas, entendemos o sentido das epígrafes, abundantes, escolhidas por José Luís Peixoto para acompanhar o seu romance (todas citações de José Saramago). Essas epígrafes lembram que a escrita reveste um carácter autobiográfico e convidam o leitor a procurar José Luís Peixoto dentro do seu romance. Deixemos aqui alguns exemplos dessa paratextualidade que realça o carácter autobiográfico de qualquer escrita: "Somos as palavras que usamos. A nossa vida é isso. José SARAMAGO, 2008" (PEIXOTO, 2019, p. 61), "O leitor lê o romance para chegar ao romancista. José SARAMAGO, 2009" (PEIXOTO, 2019, p. 116) ou ainda "Toda a obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali. José SARAMAGO, 2001" (PEIXOTO, 2019, p. 177). O uso enfático da epígrafe salienta a importância deste tipo de paratexto na obra de José Saramago (o autor chega a criar provérbios usados como epígrafes nos seus romances). Essa prática permite realçar a importância de elementos extradiegético no esclarecimento do significado da obra, explicada à luz da voz e do pensamento alheio.

A nosso ver, *Manual de Pintura e Caligrafia* pode ser considerado um hipotexto<sup>4</sup> de *Autobiografia*, uma derivação, num registo sério<sup>5</sup>, que reproduz o funcionamento do romance de José Saramago, retomando os princípios que o regem e algumas das suas características (embora não explicitamente): a personagem anónima (H/José), a reflexão sobre a autobiografia, o recurso à *mise en abyme* (em ambos os casos o texto escrito pelas personagens coincide com o livro lido pelo leitor) e a intensa interrogação identitária. Assim, a relação

---

<sup>4</sup> Adotamos, uma vez mais, a terminologia de Gérard Genette que define a "hipertextualidade" como sendo a relação entre um texto B (hipertexto) que deriva de outro texto A (hipotexto) que o antecede (GENETTE, 1982, p. 12-16).

<sup>5</sup> Neste caso, seguindo o quadro das práticas intertextuais proposto por Gérard Genette, *Autobiografia* seria uma "transposição" de *Manual de Pintura e Caligrafia*, ou seja, uma transformação séria (GENETTE, 1982, p. 45).

que une os dois romances é de tipo hipertextual, respondendo à descrição feita por Gérard Genette:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif ou intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (*Œdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (GENETTE, 1982, p. 13)

O leitor precavido, conhecedor da obra do prémio Nobel, já tem na sua posse algumas chaves de leitura. Assim, à luz de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o título *Autobiografia*, será considerado algo pleonástico, já que "tudo é autobiografia"<sup>6</sup>. De imediato, este soará como um apelo ao questionamento genérico. De facto, a autobiografia é posta em causa logo nas primeiras páginas do romance, uma vez que o leitor se depara com um texto na terceira pessoa que, portanto, não apresenta à primeira vista as características de uma autobiografia<sup>7</sup>. Nesse aspeto, José Luís Peixoto vai mais longe do que José Saramago que escreve *Manual de Pintura e Caligrafia* na primeira pessoa, deixando no entanto entender que abandonará o "eu" nos futuros romances.

Outro fator de incerteza quanto ao estatuto do texto resulta da dificuldade em identificar a personagem na qual se projeta o autor: « José » é um nome que coincide, de facto, com o nome do autor. Ainda assim, tendo em conta a sua banalidade, José pode muito bem ser outra pessoa. Em última instância, José pode também ser uma designação genérica para qualquer homem, bem como

---

<sup>6</sup> A primeira epígrafe do romance de José Luís Peixoto, uma citação proveniente de *Cadernos de Lanzarote* de José Saramago, lembra essa opinião assumida pelo prémio Nobel.

<sup>7</sup> Para Philippe Lejeune é possível encarar a existência de uma autobiografia na terceira pessoa (embora não seja um caso "clássico"). Philippe Lejeune fala então de "autobiografia na 3ª pessoa" quando o narrador é a personagem principal e de "biografia clássica" se o narrador e a personagem principal não coincidirem (LEJEUNE, 1996, p. 18).

H. Por conseguinte, José Luís Peixoto parece ficar no meio termo, no limiar entre a autobiografia e a ficção, jogando com a ambiguidade para despertar reações equívocas no leitor que intensificará assim o seu questionamento perante o texto, uma reação assim explicada por Philippe Lejeune:

[...] si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C'est de là qu'est né le mythe du roman « plus vrai » que l'autobiographie : on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur. (LEJEUNE, 1996, p. 26)

Assim sendo, a atitude do leitor, dúbia, por vezes paradoxal, faz eco à ambiguidade do estatuto do texto.

Outra ambiguidade reside no facto de, apesar do título, o romance de José Luís Peixoto antes nos orientar para a pista da biografia. Com efeito, no primeiro capítulo, descobrimos o escritor José Saramago num ambiente íntimo, em Lanzarote, no dia 2 de julho de 1997, concluindo um romance que percebemos ser *Todos os Nomes*. O leitor pode então supor, tendo em vista os elementos factuais, que o livro trata da vida do famoso escritor português. Mas a biografia pode ser também a de outra personagem, José, que, na mesma data, está em casa a escrever no computador. O paralelismo entre os dois Josés é assim sugerido de imediato, deixando augurar um laço forte entre as duas personagens. A pista biográfica confirmar-se, ainda que de outra forma, quando um editor encomenda ao jovem José uma biografia de José Saramago (PEIXOTO, 2019, p. 36). Aparentemente, esse projeto de "texto ficcional de cariz biográfico" (assim o designa José) não é levado a cabo pelo jovem escritor, deparado com dificuldades materiais e com a angústia inerente à escrita. A biografia, bem

como a autobiografia, embora anunciadas de forma ostensiva, parecem não se concretizar. Todavia, seguindo um dos preceitos de *Manual de Pintura e Caligrafia* ("tudo é autobiografia"), o leitor sabe que deve descortinar a vida por trás da ficção, e compreende que de nada lhe servirá procurar uma autobiografia tradicional.

Em termos de elucidação dos sentidos da obra, o intertexto saramaguiano torna-se mais esclarecedor do que a relação "arquitextual" (GENETTE, 1982, p. 12) sugerida pelo título que reenvia *a priori* para o paradigma autobiográfico tradicional. Sem o conhecimento da obra de José Saramago, e mais precisamente de *Manual de Pintura e de Caligrafia*, a busca da autobiografia no romance tornar-se-ia vã ou aparentemente despropositada.

Assim, para aceder plenamente ao sentido da obra, a compreensão do intertexto saramaguiano torna-se fundamental. Como lembra Violaine Houdart-Merot, lamentando conjuntamente a redução do fenómeno intertextual a uma simples busca das fontes literárias do texto, "[...] une lecture intertextuelle n'est pas un simple rappel érudit des sources ou des emprunts d'un auteur, mais un levier pour l'interprétation" (HOUDART-MEROT, 2006, p. 27). O intertexto saramaguiano convida-nos a aceitar que um livro de ficção ("romance"), escrito na terceira pessoa, que fala de José Saramago e de uma personagem chamada José possa ser uma autobiografia. Porém, nenhuma das duas personagens se pode aparentemente confundir com José Luís Peixoto: por razões óbvias no caso de José Saramago, e devido à não coincidência dos dados biográficos no caso de José. Com efeito, a personagem, oriunda de Bucelas, nasceu em 1969, o que não condiz com os dados biográficos de José Luís Peixoto. Mas "Quem retrata, a si mesmo se retrata" (SARAMAGO, 1983, p. 113)... O intertexto saramaguiano ajuda-nos a rastrear José Luís Peixoto dentro do seu romance, abrindo pistas interpretativas que, sem ele, permaneceriam vedadas.

### 3 A AUTORIA CONFRONTADA COM A INTERTEXTUALIDADE: OS PARADOXOS DA FILIAÇÃO

Uma das características de *Autobiografia* é o intenso e complexo diálogo intertextual que vai estabelecendo não só com *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas também com o conjunto da obra saramaguiana, pano de fundo do romance. A intertextualidade reveste múltiplos aspetos, desde as formas mais óbvias (referências a títulos de romances de José Saramago) às mais subtis (alusões a nomes ou a situações que aparecem na obra saramaguiana). Por vezes, o laço é de tipo hipertextual, atuando num nível mais geral, como vimos mais acima com o caso de *Manual de Pintura e de Caligrafia*, um romance que condiciona a compreensão da *Autobiografia*, fornecendo chaves interpretativas essenciais.

Contudo, outros textos de José Saramago são evocados, nomeadamente através de personagens que parecem surgidas do universo saramaguiano. Estas manifestam-se na obra peixotiana transfiguradas, noutras contextos e noutras épocas, mas partilhando ainda assim com as personagens originais algumas características, em primeiro lugar o nome. Dessa forma, a Lídia de *Autobiografia* partilha com a Lídia de José Saramago<sup>8</sup> o estatuto de modesta empregada. Mãe solteira e isolada no final do romance de José Saramago, Lídia cria um filho sozinha em *Autobiografia*, longe de Cabo Verde, a terra natal. Outro exemplo: Bartolomeu de Gusmão, padre visionário e humanista do século 18 em *Memorial do Convento* (1982), mas por isso vexado e perseguido, passa a reformado amargo no romance de José Luís Peixoto. Retornado de Angola, senhorio de vários apartamentos nos bairros populares da periferia de Lisboa, Bartolomeu é também detentor de segredos invulgares, como a posse de uma biblioteca escondida num armário ou a amizade antiga com José Saramago. Como em *Memorial do Convento*, Bartolomeu desempenha a função de elo entre

---

<sup>8</sup> A Lídia já transitara das odes de Horácio para a poesia de Fernando Pessoa antes de se tornar uma personagem de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

as personagens, famosas ou anónimas, reais ou ficcionais, além de ser o instigador, sábio e viajado, de grandes projetos (a Passarola em *Memorial do Convento*, ou a encomenda da biografia de José Saramago no caso de *Autobiografia*). Podemos prosseguir evocando Fritz, dono de uma livraria em Lisboa, oriundo da Áustria e de origem goense. Esta personagem segue, embora em sentido contrário, a trajetória de outro Fritz: o que, no século 16, acompanhou o elefante Salomão, vindo da Índia. O paquiderme seguiu depois de Portugal para a Áustria, tendo sido oferecido pelo rei D. João III ao arquiduque Maximiliano. José Saramago descreve esse percurso no romance *A Viagem do Elefante* (2008) em que o cornaca Subhro, ao vir para a Europa, passa a chamar-se Fritz, assim nomeado pelo monarca austríaco. Em *Autobiografia*, Fritz partilha a mesma hibridez identitária com o seu homólogo na obra saramaguiana, patenteando que a identidade não se resume a um nome, uma língua ou uma aparência física, sendo sempre o resultado de uma história e de um itinerário complexos. Identificamos ainda Domingos Mau-Tempo, um amigo de Lídia, desterrado de Cabo Verde e violento, cujo nome reenvia para a personagem que vagueia por terras alentejanas em *Levantado do Chão* (1980). Encontramos também um Raimundo Benvindo Silva que trabalha numa editora, tal como o seu homónimo em *História do Cerco de Lisboa* (1989). Por vezes, são apenas circunstâncias peculiares que evocam o intertexto, como Fritz atingido por uma súbita cegueira ao viajar de avião de Lisboa para Goa, o que lembra cenas de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Por vezes, a simples menção de um lugar desloca-nos para a ficção saramaguiana, como quando José Saramago e o seu biógrafo se encontram no Hotel Bragança, na rua do Alecrim, cenário de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Outros pormenores como a presença do cão (neste caso, a cadela de Bartolomeu) remetem para os romances de José Saramago. Assim sendo, diferentes intertextos de *Autobiografia* vão despontando graças à migração de elementos da ficção saramaguiana para a ficção peixotiana.

A coleção dos livros da autoria de José Saramago é repetidamente referida através de títulos e de locais em que se encontram as obras do escritor (livrarias, bibliotecas, feiras...). Podemos então considerar, noutra perspetiva, que os conteúdos dos livros de José Saramago transgridem a fronteira que os separa de *Autobiografia*, o livro hóspede, num processo metalético. Lembremos que a metalepse é, segundo Gérard Genette, a migração de elementos de um nível narrativo para outro nível narrativo (GENETTE, 1972, p. 244), podendo tratar-se da passagem de uma obra para outra que a contém.

Entretanto, José Luís Peixoto faz seus elementos dos livros de José Saramago, inserindo-os num novo contexto e abordando, com eles, temáticas totalmente estranhas à ficção saramaguiana, como a emigração ou a sociedade pós-colonial. As personagens e demais elementos do universo saramaguiano adquirem assim um estatuto ambíguo, que realça a complexidade das relações entre os textos que se cruzam no romance. Nas entrelinhas de *Autobiografia*, o leitor recorda páginas de romances de José Saramago, esfoçando-se por estabelecer ligações com o novo contexto ou por desvendar sentidos do romance peixotiano que só poderão ser plenamente concretizados à luz da obra de José Saramago. Da mesma forma, a intertextualidade também nos leva a rever a interpretação do texto saramaguiano. Um exemplo: José refere-se a José Saramago usando a letra S (PEIXOTO, 2019, p. 108, 109, 142, 148...). Ora, S também é uma personagem de *Manual de Pintura e Caligrafia*, portadora de valores negativos. Por conseguinte, o leitor interroga-se inevitavelmente sobre a identidade de S e sobre a possibilidade da letra inicial reenviar, em ambos os romances, para "Saramago". Assim, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quem sabe se S não será uma faceta reprimida da personalidade de José Saramago? Outro homem que ele poderia ser se se deixasse dominar pelo contexto social, político e cultural da ditadura salazarista. Em todo caso, uma parte de si de todo rejeitada.

Assim sendo, percebemos o aspeto criativo e produtivo da intertextualidade, que não é apenas a repetição daquilo que já foi escrito, assim como o lembra Violaine Houdart-Merot num artigo que mostra que intertextualidade e criação não são incompatíveis :

Rappelons que J. Kristeva présente cette notion d'intertextualité comme étant issue des réflexions de M. Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. De fait, l'idée de dialogisme est présente en filigrane dans cette conception du texte comme productivité : l'auteur n'est pas « sous influence », copiste ou héritier d'une tradition, mais il entre en dialogue avec ses lectures, qu'il interprète à sa façon, le texte nouveau amenant même à relire différemment ses hypotextes. (HOUDART-MEROT, 2006, p. 27)

Contudo, essa dimensão intertextual de *Autobiografia* afigura-se-nos excessiva. Com efeito, longe da alusão pontual dirigida a um leitor cúmplice que partilha a mesma cultura literária, estamos perante um caso de contaminação geral de um universo por outros universos ficcionais. Esse excesso permite realçar a dimensão profundamente intertextual de qualquer obra literária, sendo essa característica voluntariamente ampliada por José Luís Peixoto.

Além disso, o autor sugere também que, partindo da ficção alheia, se pode construir um novo mundo coerente, com uma certa autonomia em relação aos mundos ficcionais que o inspiram. Por conseguinte, é possível ler o romance de José Luís Peixoto sem se conhecer as obras nele referidas, o romance não deixando de ter lógica e coerência. Essa possibilidade de elementos de uma ficção vingarem numa ficção alheia reforça a ideia que um mundo ficcional pode ser prolongado, expandindo-se para além das fronteiras do universo ficcional de origem. Esse processo, ligado à intertextualidade, é chamado "transficcionalidade" pelo pesquisador canadiano Richard Saint-Gelais que o define como sendo "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction" (SAINT-

GELAIS, 2011, p. 7). Essa "transficcionalidade" corresponde a um processo de expansão do mundo ficcional que contribui para criar "comunidades ficcionais" (SAINT-GELAIS, 2001, p. 45), ligando obras diferentes. Ao recorrer à possibilidade de prolongar a existência de personagens e de elementos oriundos da ficção saramaguina na sua própria obra, José Luís Peixoto realça a fertilidade da literatura que possui a capacidade de dar origem a obras sempre mais numerosas e variadas num ritmo exponencial.

A pergunta que subjaz, através desse « excesso » assumido de intertextualidade, é a da autoria. Com efeito, a identidade do autor perde-se no jogo intertextual. Numa obra em que José Saramago está tão presente, podemos nos atrever a perguntar se José Luís Peixoto será o único autor de *Autobiografia*. Uma pista interpretativa delinea-se no romance. Com efeito, toda a obra gira em torno da figura paterna que, metaforicamente, reenvia para a noção de autoria e para a questão do legado, da transmissão.

A figura do pai é assumida por várias personagens ao longo do romance. Podemos evocar, primeiramente, o pai de José que, tendo emigrado para a Alemanha, sustenta o filho graças a remessas enviadas para Lisboa. Esse pai afastado acaba por ser substituído por Bartolomeu que desempenha um papel de benfeitor. Será, por exemplo, Bartolomeu a emprestar o carro a José, outorgando-lhe assim a chave da autonomia. Além disso, Bartolomeu dispensa a José um apoio moral discreto mas fundamental, ao impulsionar-lhe a carreira de escritor, pedindo a um editor para lhe encomendar a biografia de José Saramago (PEIXOTO, 2019, p. 281). Outra figura paterna é o pai de Fritz que acaba, ao fim de muitos anos, por encontrar o filho que viaja para Goa. Voltando à origem, e tendo cegado durante a viagem, Fritz torna-se totalmente dependente do genitor. Esse guia-lhe os passos e lê-lhe um romance que os seus olhos já não podem ver. José e Fritz representam diferentes aspetos, por vezes contraditórios, da filiação: emancipação e continuidade, sigularidade e

identidade... Paradoxos já abordados por José Luís Peixoto em *Cemitério de Pianos* (2006), um romance que não podemos deixar de referir aqui.

José Luís Peixoto assume assim a herança saramaguiana sendo o prémio Nobel um modelo, um inspirador. A obra peixotiana não seria a mesma, sem dúvida, sem a leitura da obra de José Saramago. Por conseguinte, confirma-se que José Luís Peixoto fala efetivamente de si próprio, enquanto escritor, em *Autobiografia*, acabando por interrogar-se sobre a própria identidade. Em termos simbólicos, a intertextualidade alude à filiação do autor em relação a modelos por ele integrados.

#### **4 POROSIDADE ENTRE REAL E FICÇÃO: A INTERTEXTUALIDADE COMO METÁFORA DA ALTERIDADE**

Vimos até aqui que, de acordo com os princípios que guiam *Manual de Pintura e Caligrafia*, toda a escrita é autobiográfica. Mas toda a escrita possui também um carácter intertextual, como também vimos mais acima. Como conciliar então esses dois aspetos aparentemente contraditórios? Como gerir o paradoxo da identidade e da alteridade? De facto, como iremos ver neste último ponto, *Autobiografia* coloca a questão da identidade do autor, multifacetada e híbrida. Essa pluralidade é, de certa forma, inerente ao "eu" autobiográfico que apela perguntas como "Quem sou eu-aquele?" (SARAMAGO, 1983, p. 65) ou "Como posso saber se eu sou eu ou eu?" (PEIXOTO, 2019, p. 261). Essa fragmentação corresponde à necessária distância para produzir um "discurso retrospectivo" sobre si mesmo (LEJEUNE, 1996, p. 14). Temos então que admitir que, se a biografia é autobiográfica, reciprocamente, toda a autobiografia é também biografia, escrita de um "eu" tornado Outro dado que projetado para o texto literário. Essa dualidade está, como explica o filósofo Paul Ricœur, no centro da identidade narrativa. Essa decorre da interação entre dois tipos de identidade: a *ispeidade* (si mesmo), resultado de uma apreensão e reflexão do

"eu" sobre si mesmo, e a identidade *idem*, a permanência ao longo do tempo de elementos estruturais (RICŒUR, 1990, p. 141). A identidade narrativa é instável e implica uma reformulação constante que vai permitindo a estruturação da identidade.

No romance, o jovem José tenta escrever uma biografia de José Saramago, um texto que se encontra, fragmentado, dentro do romance de José Luís Peixoto. O leitor vai descobrindo a gênese desse projeto e o contexto em que José o vai elaborando. Além disso, à medida que vai escrevendo a biografia, José anota, na margem do texto, observações pessoais e perguntas. No fundo, como H em *Manual de Pintura e Caligrafia*, José acaba por se revelar a si mesmo, numa biografia tornada autobiografia, sendo José Saramago (S) a alteridade necessária para a exploração do "eu". Daí a correspondência entre os dois gêneros assim formulada por José: "Contar-me a mim próprio através do outro e contar o outro através de mim próprio, eis a literatura" (PEIXOTO, 2019, p. 108). Não por acaso José Saramago oferece um exemplar de *Manual de Pintura e Caligrafia* a José (PEIXOTO, 2019, p. 220), sugerindo destarte que, ao escrever a biografia do famoso escritor, o jovem retratar-se-á a si mesmo, seguindo um dos preceitos do romance.

Além do mais, a personagem de José Saramago revela algo surpreendente ao seu biógrafo: ele e José são a mesma pessoa<sup>9</sup>. Isso poderia significar que José Saramago revê, no jovem escritor principiante, o que ele era no início da carreira. Todavia, na lógica do romance, é possível admitir a plena identidade das duas personagens e abolir a cronologia. Ora, José Saramago compreende que é José, e pode revelá-lo ao jovem escritor, porque o lera no primeiro romance de José, intitulado "Autobiografia". José Saramago e José são espelhos que se vão desvendando um ao outro, simultaneamente idênticos e diferentes :

---

<sup>9</sup> Esta situação faz lembrar outro romance de José Saramago, *O Homem Duplicado* (2002).

Mas sempre soube que somos a mesma pessoa? Fiquei com essa desconfiança desde o título, Autobiografia é um espelho, como nós somos um espelho.

Somos?

Sim, somos. No entanto, não confie demasiado nos espelhos, os espelhos distorcem. Mas, diga-me, sempre soube?

Mais ou menos. Aquele que escreveu sabia, mas aquele que circulava nas páginas, aflito e atormentado, não sabia.

Ah, muito bem, compreendo perfeitamente. A mesma pessoa sabia e não sabia, tal como está a acontecer aqui. (PEIXOTO, 2019, p. 259).

José Luís Peixoto fragmenta a personagem de José Saramago, distinguindo José (ainda anónimo) e Saramago (celebérrimo apelido que pode prescindir do nome). O autor pretende assim resolver os paradoxos da identidade acima referidos explorando a vida do escritor, tendo em conta não só o caminho percorrido, o destino cumprido, mas também o que ele era a cada momento da sua vida, inclusive antes de saber no que viria a tornar-se. José Luís Peixoto concilia assim a visão retrospectiva e refletida de si mesmo com a vivência dos acontecimentos sem a mediação da análise e da reflexão. Essa (auto)biografia pode, por conseguinte, ser lida antes mesmo de ter sido escrita:

Veja só este caso, estamos aqui e, em simultâneo, estamos a ser lidos por alguém, talvez em Goa, talvez debaixo de uma enorme mangueira que nunca veremos realmente, e, em simultâneo, estamos a ser escritos no passado, pelos seus dedos nas teclas de um computador que o seu pai lhe encomendou a partir da Alemanha. (PEIXOTO, 2019, p. 260-261).

Assim sendo, José Saramago já leu o primeiro romance de José, intitulado « Autobiografia », e está a comentá-lo no capítulo 20, produzindo um discurso

metatextual sobre ele<sup>10</sup> e, concomitantemente, a interferir nesse mesmo livro. Esse romance é lido por outras personagens e transgride metaléticamente as fronteiras da ficção já que o leitor empírico também o lê tratando-se do próprio romance, *Autobiografia*, que passa a ter um estatuto híbrido, real e ficcional. Essa metalepse acarreta também uma confusão das identidades: José é José Luis Peixoto, ambos autores do "mesmo" livro. A *mise en abyme* faz com que o leitor empírico receba um elemento proveniente do mundo da ficção que transgride metaléticamente as fronteiras do mundo ficcional em que se insere, sugerindo assim a porosidade entre o real e a ficção. Num estudo sobre o assunto que se tornou uma referência, Françoise Lavocat mostra que a transgressão dessa fronteira não põe em causa a separação ontológica entre a ficção e o real. Porém, ao simular a travessia dessa fronteira, o leitor vive uma experiência estimulante que lhe permite avaliar os contornos da ficção (LAVOCAT, 2016, p. 480). No caso da obra peixotiana, pensamos que essa transgressão é um dos elementos fulcrais, quem sabe a sua finalidade. José Luís Peixoto desenvolve estratégias hábeis para turvar essa fronteira e para que o leitor tenha dificuldades em destrinçar a ficção e o real.

Assim sendo, José pode ser considerado uma projeção de José Luís Peixoto no romance, ou pelo menos da faceta mais literária de José Luís Peixoto, transfigurada pela ficção. O teor autobiográfico de *Autobiografia* confirma-se assim, além de ser sugerido por uma quantidade de pormenores espalhados no romance que remetem para a vida de José Luís Peixoto. No entanto, esses elementos biográficos (os encontros com José Saramago, os estudos de Alemão, a estadia em Cabo Verde, os pais emigrantes, a carreira de escritor etc.) aparecem desestruturados e inseridos em novos contextos. Elementos

---

<sup>10</sup> Estamos aqui perante um caso de "metalepse do leitor" encenada por José Luís Peixoto. Esse fenómeno corresponde à transgressão das fronteiras entre o mundo do texto e o mundo do metatexto (comentário do leitor). Essa modalidade da metalepse é apresentada de forma esclarecedora por Bertrand Daunay no artigo *La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte*.

referenciais e ficcionais interagem assim no mesmo plano, baralhando-se numa obra que podemos integrar na categoria da « autoficção fantástica », assim definida por Vincent Colonna: "L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance" (COLONNA, 2004, p. 75). Não podemos deixar de frisar o aspeto simbólico da transfiguração, apontado pelas personagens que estranham que José (Saramago) seja, no romance, viciado no jogo e na bebida:

O álcool e o póquer são símbolos, ícones, são como as palavras. A palavra copo é incapaz de conter uma gota de água. Do mesmo modo, o álcool e o póquer contêm muitos significados para lá dos mais próximos. Existe o concreto e existe o abstrato, existe o objeto e existe a expressão que tenta nomeá-lo, é isto?

Exatamente. É também assim que existe a autobiografia e a ficção. (PEIXOTO, 2019, p. 260).

O romance mostra o real de forma indirecta e simbólica, ficando sujeito à interpretação do leitor. Os sucessos, infortúnios, satisfações, esperanças e frustrações do autor são evocados de forma metafórica. Do mesmo modo, José reconhece que José Saramago (S) é, no seu texto, uma metáfora de si mesmo (PEIXOTO, 2019, p. 108). Esse carácter simbólico da escrita é também evocado por H em *Manual de Pintura e Caligrafia*, ao lembrar a relação metonímica que une o escritor e a sua obra:

Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi. É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabam de escrever estes livros, encontram-se neles? ou acreditam ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? (SARAMAGO, 1983, p. 113-114).

Assim, o livro e a vida confundem-se, bem como a obra e o artista, a ficção e o real. O autor e o livro interagem: o escritor projeta-se na sua obra, qual prolongamento de si próprio, e simultaneamente, o próprio ato da escrita vai transformando quem escreve.

Voltando à questão da confusão das identidades, podemos salientar que, qual equação matemática, existe uma equivalência entre José, José Luís Peixoto e José Saramago: se José e José Saramago são a mesma pessoa, e se José Luís Peixoto é José, então José Luís Peixoto é José Saramago. Aliás a feliz coincidência do nome permite reforçar essa confusão das identidades. O que parece um absurdo, reenvia-nos, simbolicamente, para a questão do legado saramaguiano assumido por José Luís Peixoto (abordada *supra*). José Luís Peixoto é um leitor de José Saramago, um herdeiro, um seguidor.

José Luís Peixoto sugere assim que a obra de José Saramago alterou a sua vida ao influenciar a sua maneira de escrever. O autor adota assim uma conceção extrema da intertextualidade, como componente identitária. Essa ideia que somos aquilo que lemos já foi desenvolvida no romance *Livro* em que José Luís Peixoto sugere que o que lemos é tão importante como o que vivemos. De facto, cada livro é uma experiência, uma vivência, que altera a nossa identidade. O homem é um ser profundamente intertextual, que cresce e muda estando em contacto com textos alheios que transportam em si alteridades. Por conseguinte, não lhe é possível falar de si sem falar do Outro, e o recurso à metáfora da identidade alheia para falar de si é incontornável.

Sendo assim, cada um é um pouco dos autores e das obras que já leu. E José Luís Peixoto encerra em si um pouco de José Saramago, daí talvez, em *Autobiografia*, a figura do ladrão na Feira do Livro de Lisboa. Durante o primeiro encontro entre José Saramago e José, este último rouba um livro do escritor num dos stands da Feira. De imediato, José Saramago compreende quem é José : "aramago reconheceu-o imediatamente" (PEIXOTO, 2019, p. 32). O primeiro

contacto com o livro produz logo uma identificação, como se o primeiro passo numa obra criasse uma intimidade, um laço definitivo entre o escritor e o leitor.

Assim, a ficção pode ter um impacto concreto no leitor e, por isso, consequências no mundo real. José Luís Peixoto lembra assim que o livro atua deveras, encontrando-se no centro de interações humanas. Em *Autobiografia*, os livros ativam laços entre personagens diferentes, por vezes muito afastadas geograficamente, culturalmente, linguisticamente, temporalmente ou socialmente. O livro é também o resumo de um encontro e de uma interação entre várias pessoas: autor, mecena, mentor, editor, tradutor, leitor, livreiro... Os livros tecem relações passando de mão em mão, emprestados, roubados, comprados ou oferecidos. Simbolicamente, o poder da literatura, a sua capacidade de interação com o real, é assim evocado.

Philippe Lejeune explica, em *Écrire sa vie* que, no contexto contemporâneo, caracterizado pela "fusão" e pela "rapidez", (LEJEUNE, 2015, p. 107), "ce n'est pas seulement l'autobiographie (expression écrite de soi) qui varie en fonction des structures sociales et des outils de communication, mais la manière dont nous gérons et pensons notre identité" (LEJEUNE, 2015, p. 104). Por isso, possivelmente, José Luís Peixoto propõe em *Autobiografia* uma renovação do género autobiográfico, doravante centrado na alteridade, no Outro enquanto metáfora de si mesmo. Nesse âmbito, a intertextualidade torna-se um recurso pertinente para simbolizar essa alteridade integrada pelo "eu" e interagindo com ele.

## 5 CONCLUSÃO

Ao escrever sobre José Saramago, José Luís Peixoto acaba por falar de si, realizando a *Autobiografia*, pouco provável à primeira vista, anunciada no título do romance. Contudo, essa dimensão autobiográfica só pode ser plenamente entendida, e os seus efeitos totalmente levados a cabo, à luz do intertexto

saramaguiano que coloca uma série de pressupostos sobre o género autobiográfico ("eu" multifacetado, correlação entre a vida e a obra, correspondências entre biografia e autobiografia...). Assim, José Luís Peixoto evoca a sua identidade de escritor, o início da sua carreira, com as dificuldades, incertezas e esperanças a ela inerentes, e os seus modelos. Entre estes, destaca-se José Saramago, com quem por vezes se cruzou. Mas esse encontro foi acima de tudo um convívio com a obra de uma das figuras mais relevantes do panorama literário português, um encontro com a literatura. O vulto de José Saramago acompanhou a carreira de José Luís Peixoto, vecendor em 2001 do Prémio Saramago.

Falando desse encontro, literário e humano, José Luís Peixoto presta uma homenagem magistral a José Saramago, não desistindo contudo de um questionamento teórico complexo, refletindo sobre a forma como a intertextualidade revolve, enriquece e amplia o sentido das obras literárias. Através da intertextualidade, enfatizada no seu romance, José Luís Peixoto sugere a capacidade de expansão da ficção, contaminando não só outras ficções mas também o real e as identidades através de um processo metalético generalizado. Enquanto isso, o autor vai pondo em destaque a importância da literatura nas nossas vidas, transformadas e enriquecidas pelos livros.

### REFERÊNCIAS

AMORIM, Sílvia. *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*. Paris : L'Harmattan, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa : Edições 70, 2008.

BARTHES Roland. *Théorie du texte*. Encyclopædia Universalis [em linha], 1973.

Disponível: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>  
Acessado em 24/01/2020.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. s.l.: Tristram, 2004.

DAUNAY, Bertrand. La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte. Cahiers de Narratologie [em linha], n°32, Centre Interdisciplinaire Récits, Cultures, Psychanalyse, Langues et Sociétés – CIRCPLES, Université Nice-Sophia Antipolis, 2017.

Disponível: <http://journals.openedition.org/narratologie/7855> Acessado em 25/01/2020

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

HOUDART-MEROT, Violaine. L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. Le français aujourd'hui, v. 2 n° 153, Paris : Armand Colin, p. 25-32, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, 1996 (Nouvelle édition augmentée).

LEJEUNE, Philippe. *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris : Mauconduit, 2015.

PEIXOTO, José Luís. *Autobiografia*. Lisboa: Quetzal, 2019.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

SAINT-GELAIS, Richard. La fiction à travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité. In *Frontières de la fiction*. Dir. Alexandre Gefen et René Audet. Québec : Nota bene/France: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 43-75, 2001.

SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983 (1ª ed. 1977).

Recebido em 29/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# UM CÃO NA TERRA DEVASTADA: OS LAÇOS INTERTEXTUAIS DE DOGMEAT NO MUNDO POSSÍVEL E NÃO NATURAL DE *FALLOUT*

A DOG IN THE WASTELANDS: DOGMEAT'S INTERTEXTUAL TIES IN THE  
POSSIBLE AND UNNATURAL WORLD OF *FALLOUT*

Aline Conceição Job da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** As relações de companheirismo entre pessoas e animais são recorrentes na ficção, seja no cinema, seja na literatura. Logo, pensar nesses relacionamentos é debater formas particulares das vivências humanas. Este artigo abordou os laços intertextuais da personagem Dogmeat, um cão presente na franquia de videogames *Fallout*, com a novela *A Boy and His Dog* e com o filme *Mad Max 2*, bem como a construção de uma narrativa não natural e de mundos possíveis no universo de *Fallout*. Para tanto, foram empregados aspectos teóricos dos estudos de intertextualidade, mundos possíveis e narrativa não natural, assim como questões referentes à ideia de espécies companheiras e aos conceitos dos estudos de videogame.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; mundos possíveis; narrativa não natural; videogame; *Fallout*.

**ABSTRACT:** Companionship relations between people and animals are recurrent in fiction, whether in cinema or literature. Therefore, to think about these relationships is to discuss particular forms of people's experiences. This paper addressed the intertextual ties of the character Dogmeat, a dog present in the video game franchise *Fallout*, with the novel *A Boy and His Dog* and the movie *Mad Max 2*, as well as the construction of unnatural narrative and possible worlds in the *Fallout* universe. Therefore, this text addressed theoretical aspects of intertextuality, possible worlds and unnatural narrative, in addition to questions regarding the idea of companion species and the concepts of video game studies.

**KEYWORDS:** Intertextuality; possible worlds; unnatural narrative; video game; *Fallout*.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na Universidade de Caxias do Sul – Brasil, com bolsa PNPd/CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4399-6018>. E-mail: [alinecjob@gmail.com](mailto:alinecjob@gmail.com).

## 1 DAS ESPÉCIES COMPANHEIRAS

Dizem ser uma verdade universalmente conhecida que o cão é o melhor amigo do homem. Essa sentença carrega em si uma série de imprecisões e de apagamentos. Primeiro, porque essa verdade só faria sentido no contexto cultural em que a pessoa que faz tal afirmação se encontra, não sendo, necessariamente, uma verdade em outra cultura. Segundo, porque, ainda que possa ser uma verdade, não significa que seja aceita e compartilhada igualmente por pessoas de diferentes contextos, uma vez que, pode-se afirmar, há pessoas que preferem gatos/gatas em vez de cachorros/cachorras, por exemplo. Terceiro, e não menos importante, porque generaliza uma relação entre duas criaturas marcadas pela diferença sexual e linguística do masculino, o que apaga, textualmente, a mulher.

O início deste texto tem por função chamar atenção para uma relação, possivelmente de companheirismo como um aspecto cultural em algumas comunidades, considerada modelar numa perspectiva social naquele espaço do mundo que se convencionou chamar Ocidente, já que é em países do chamado Oriente que se tem cachorros e gatos como parte da cultura alimentar de algumas regiões (o que não deve ser entendido como uma comparação, mas, antes, uma “diferença” cultural mais comum de ser apontada). A ideia de modelar está no fato de que essa relação apresentada na afirmativa “o cão é o melhor amigo do homem” é bastante repetida entre pessoas de diferentes comunidades culturais. O que não se percebe nisso é uma relação de uma via de mão única, pois o cão é o melhor amigo do homem, mas não implica que o homem seja, sequer, amigo do cão. Embora esse seja um comentário mais sintático do que semântico, nem sempre as relações entre pessoas e animais contemplam um contato de respeito e de ética.

Estudos sobre as relações entre animais e pessoas não costumam ter destaque em análises da ficção, já que livros e filmes que abordam temas

relacionados a isso são vistos com certo preconceito, pois seriam infantis e melodramáticos. No entanto, essa reflexão se faz necessária, pois talvez seja possível imaginar algum futuro ético a partir de uma lógica que dê conta das distopias cotidianas atuais, como sugere Donna Haraway (2003), para além dos problemas já esperados que surgirão nas próximas décadas do século XXI. A partir do manifesto da autora, este artigo compreende que é pertinente considerar “os cães em sua complexidade histórica”, não como objetos para se pensar, mas seres com os quais viver, bem como a representação da relação de companheirismo nas artes.

Este estudo, portanto, trata de ficção. Então é a partir das representações da relação dessa espécie companheira, os cães, com as pessoas que o foco da análise incidiu. Ao longo da história das artes narrativas, foram diversas as personagens de cães no cinema (*live-action* ou animação) e na literatura (em diferentes gêneros): na literatura, tem-se Lassie (*Lassie Come-Home*, de Eric Knight, 1940), Toto (*The Wonderful Wizard of Oz*, L. Frank Baum, 1900), Fang (*Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, J. K. Rowling, 1997), Argos (*Ilíada*, Homero, século VIII a.C.), entre outras representações. Há, inclusive, “transcodificações” (REIS, 2018, p. 34) de algumas dessas personagens para outra linguagem ou suporte, mas há, também, a criação dessas personagens já na narrativa fílmica, como é o caso de Benji, Rin Tin Tin, a Dama e o Vagabundo, Scooby-Doo, Skip, entre outros e outras. A participação dessas criaturas ficcionais nas narrativas em que se encontram varia, sendo que, em alguns casos, são mais antropomorfizadas.

As narrativas, no entanto, não se concentram apenas na literatura e no cinema; o videogame é, hoje, uma das artes narrativas (alguns de seus gêneros) com reconhecido potencial para tanto, conforme posto por Reis: “uma narratividade reelaborada pelas potencialidades do digital e da interatividade” (2018, p. 171). Nesse sentido, estudos que considerem a narrativa de algum videogame específico devem se tornar uma abordagem mais recorrente nos

estudos do campo da literatura, para que conhecimentos relevantes de uma linguagem que utiliza a narrativa de modos diversificados não sejam perdidos. O presente estudo parte de uma dessas narrativas para pensar a relação de companheirismo do cão com o ser humano em diálogo com questões de intertextualidade e ainda, mundos possíveis e não naturais no âmbito da ficção científica.

Adotar a ficção científica para refletir sobre mundos possíveis pode ser uma alternativa para (re)construir uma ética de relacionamentos entre os seres humanos e os outros seres vivos da Terra. A ficção científica parece ser um campo propício de exploração, não só porque lida com elementos que podem não existir no mundo real e com mundos alternativos e possíveis futuros, mas, além disso, porque lida com conflitos sociais tão fundamentais para as sociedades, especialmente a questão da alteridade, e, ainda, com construções culturais não usuais.

A ficção científica (doravante FC) se coloca, então, como um campo “central para a cultura” (SEED, 2005, p. 1) pelo fato de que “a criação de mundo é uma parte intrínseca da construção da ficção científica” (SEED, 2005, p. 4) e, se essa criação de mundo (*world-building*) utiliza hipóteses diferentes ou alternativas de culturas, é a partir do outro mundo proposto que a FC pode lançar luz sobre aspectos atuais das sociedades. Ademais, a FC também trata de criar mundos com supostas impossibilidades em relação ao mundo factual, o que significa afirmar que os aspectos sociais e culturais criticados nesse mundo possível podem se basear em “impossibilidades físicas, lógicas ou epistêmicas” que podem ou não “ter sido convencionadas” ou “tornadas formas narrativas familiares ao longo do tempo” (ALBER, 2014).

Nesse sentido, pensar a criação de um mundo em uma alternativa do mundo factual, em que a humanidade sobrevive nesse outro mundo tão diferente, seja ele de que tipo for, não só possibilita a reflexão sobre uma forma

específica das narrativas ficcionais, mas, ainda, sobre as “narrativas não naturais ou impossíveis” (ALBER, 2016), considerando os elementos que podem ser empregados na representação do mundo proposto. Partindo de um mundo não atual e não natural, a ficção criada por videogames, em relação à literatura e ao cinema, oferece a possibilidade de interação e imersão no mundo alternativo do jogo e na sua lógica, diferentemente das outras artes narrativas que se caracterizam por uma participação menos ativa de leitores/leitoras e de audiência. Essa forma de arte narrativa simulada permite, ainda, a relação social da pessoa jogadora com criaturas do mundo do jogo, de modo que é possível pensar as situações de vivência mesmo no mundo possível criado pela programação.

E, nesse ponto, o texto volta ao elemento *cão*, que foi o fio condutor das reflexões apresentadas. Este texto abordou os laços intertextuais da personagem *Dogmeat* (um cão que pode ser tornar companheiro de jornada da personagem do/da jogador/jogadora), presente na franquia de videogames *Fallout*, em relação à novela *A Boy and His Dog* e ao filme *Mad Max 2*, bem como a construção de uma narrativa não natural e de “mundos possíveis” em *Fallout* a partir das conexões entre os três universos narrativos e da relação de companheirismo entre pessoa e animal, na figura do cão. O conceito de mundos possíveis (doravante MP) foi, de acordo com Marie-Laure Ryan (2013), “desenvolvido pelos filósofos analíticos Kripke, Lewis, Hintikka (1989), Plantinga (1976) e Rescher (1973)”, sendo “adaptado para os mundos ficcionais de narrativa pelo filósofo David Lewis, bem como por diversos teóricos literários, incluindo Eco, Pavel, Doležel e Ryan” (RYAN, 2013). No que concerne à ideia de narrativa não natural ou impossível, entende-se que a abordagem proposta por Jan Alber (2016) contempla de forma adequada os aspectos que a reflexão apresentada neste artigo intenta, de que a não naturalidade das narrativas e mundos está na presença de cenários e eventos que desafiam o

conhecimento do mundo real das pessoas a partir de elementos humanos, lógicos ou físicos impossíveis.

## 2 ONDE SE ENCONTRA FALLOUT?

A segunda metade do século XX e o início do século XXI foram marcados por textos literários e cinematográficos que especulavam mundos alternativos, tanto no passado e no presente quanto no futuro, e uma das temáticas da ficção científica era (e ainda é) a pós-apocalíptica: *Eu sou a Lenda* (MATHESON, 1954) e suas adaptações, em *The Last Man on Earth* (1964), com Vincent Price e dirigido por Sidney Salkow e Ubaldo B. Ragona, em *The Omega Man* (1971), com Charlton Heston e dirigido por Boris Sagal, ou, ainda, em *I am Legend* (2007), com Will Smith e dirigido por Francis Lawrence, abordavam pandemias que destruíram o mundo como se conhece, o que possibilitava a retomada das cidades pela natureza, já que a predominância da humanidade não mais se fazia presente.

Outra ficção pós-apocalíptica que vem permeando diferentes gerações de audiência é a franquia *Terminator*, iniciada em 1984 com o filme *Terminator*, dirigido por James Cameron e estrelado por Linda Hamilton e Arnold Schwarzenegger, e que, em 2019, retornou às telas com uma sequência, *Terminator: Dark Fate* (filme dirigido por Tim Miller e também estrelado por Linda Hamilton e Arnold Schwarzenegger), que seria conectada apenas a *Terminator* (o filme de 1984) e ao segundo filme, *Terminator 2: Judgment Day* (1991), também dirigido por James Cameron e estrelado por Linda Hamilton e Arnold Schwarzenegger. A franquia trata de um futuro em que a inteligência artificial, a Skynet, e as máquinas comandadas por ela realizam um ataque nuclear global e dão início ao genocídio da raça humana, que, por sua vez, se reorganiza e cria forças de resistência numa terra queimada e coberta de cinza nuclear em um futuro alternativo.

Outra versão, ainda, da terra devastada encontra-se na também franquia de filmes *Mad Max*, com sua trilogia original estrelada por Mel Gibson (*Mad Max*/1979; *Mad Max 2 or The Road Warrior*/1981; *Mad Max Beyond Thunderdome*/1985) e um *reboot* (um reinício) com *Mad Max: Fury Road* (2015). Em *Mad Max*, a terra desolada, ou *waste land/wasteland*, e o povo em colapso são resultados da guerra e da falta de recursos na Austrália, especialmente de combustível. Em *Mad Max*, o “pós-apocalipse” pode estar localizado apenas no continente, já que não há mais informações do resto do mundo, e se caracteriza por uma versão do mundo em que as pessoas que restaram se dividem em comunidades de sobreviventes e em gangues de atacantes (*raiders/thugs*).

Essas ficções, ainda que específicas e poucas, já servem para pontuar três aspectos conflitantes da vida contemporânea: a globalização, que, ao mesmo tempo em que conecta e facilita as relações entre diferentes partes do mundo, liga todas as pessoas e dificulta formas de proteção frente a uma doença altamente contagiosa; a inteligência artificial, que alguns/algumas acreditam que pode mesmo destruir a humanidade – uma falácia, pelo menos nas próximas décadas –, mas apresenta outros problemas que não dizem respeito à revolta das máquinas; e a escassez de recursos, que se configura, atualmente, não apenas como falta de combustíveis fósseis, mas também de água potável.

Além disso, dois desses mundos apresentam situações em que as relações pessoais e com animais possibilitam a continuação de uma existência que tenta retomar a humanidade, que, de acordo com o dicionário *Michaelis*, é definida como “sentimento de compaixão entre os seres humanos”. Tanto em *Eu sou a Lenda* quanto em *Mad Max*, especialmente 2 e 3, as personagens protagonistas alteram suas vidas em nome da humanidade que resta e ambas demonstram isso também através da conexão com cães, seja pelo desejo de ter a companhia, seja pelo fato de ter a companhia. Fica evidente, então, o papel da ficção científica em abordar esses mundos alternativos e possíveis e os conflitos

culturais e sociais que eles apresentam, bem como formas de lidar com esse mundo desolado.

Para além dos livros e dos filmes, a franquia *Fallout* (atualmente da desenvolvedora Bethesda) de jogos digitais também trata de um futuro pós-apocalíptico em que uma guerra nuclear, também por causa de recursos, entre Estados Unidos da América e China destruiu boa parte do mundo em 2077, restando sobreviventes que se reorganizaram e estão tentando reconstruir o que sobrou. Enquanto que, em *Eu sou a Lenda*, há poucas pessoas sobreviventes (imagina-se) e quem não morreu e foi contaminado se tornou uma criatura sedenta de sangue, em *Fallout* há pessoas que se salvaram da catástrofe nuclear acolhendo-se em abrigos nucleares e há criaturas que se desenvolveram na superfície terrestre por causa da radiação em um mundo marcado pela transformação radical e não apenas retomado pela natureza.

O mundo de *Fallout* não segue uma linha do tempo como a do mundo contemporâneo; em algum momento entre a Segunda Guerra Mundial e o início da corrida espacial, esse mundo alternativo se desenvolveu de forma diferente, tanto em termos tecnológicos como culturais, especialmente os Estados Unidos da América, que apresentam uma estética dos anos 1950 e um pensamento bastante anticomunista (o que não difere muito dos dias atuais), o que significa afirmar que a narrativa de fundo de *Fallout* apresenta um mundo possível e não natural em relação ao mundo atual.

A franquia de *Fallout* se encontra numa teia intertextual com o mundo de *Mad Max*, especialmente *Mad Max 2* (doravante MM2) e *Beyond Thunderdome*, pois se concentra em apresentar a personagem protagonista jogável como sendo um sobrevivente na terra desolada da mesma forma que Max. Os três filmes apresentam estéticas e abordagens narrativas diferentes; enquanto que, no primeiro, o mundo está se transformando em decorrência dos problemas mencionados e o arco da personagem Max Rockatansky ainda se

concentra na família e no emprego, no segundo e terceiro, Max já é um homem solitário numa terra mais desértica ainda, em que as instituições políticas e sociais da Austrália deixaram de existir. Além disso, em *Mad Max 2*, filme em que se concentra esta análise, o sobrevivente solitário se encontra acompanhado de seu cachorro, um boiadeiro-australiano, *Dog*, que também motivou a criação de uma personagem não jogável em *Fallout* chamada *Dogmeat*, um dos companheiros possíveis da personagem protagonista do jogo.

Todos esses mundos recorrem, ainda, à novela *A Boy and His Dog* (doravante ABHD), de Harlan Ellison (publicado originalmente em 1969), que narra as aventuras de um adolescente e seu cachorro telepata em um mundo pós-apocalíptico decorrente de uma guerra nuclear, para a construção de seus mundos, sendo a intertextualidade entre os três títulos marcada pelo processo de “transficcionalidade” (SAINT-GELAIS, 2005, p. 612-13).

O tema da terra desolada, *waste land/wasteland*, costuma ser abordado como uma alegoria para se refletir sobre questões sociais e humanas. Em um estudo sobre a alegoria de paisagem no cinema em diferentes partes do mundo, David Melbye (2010) analisa a presença do deserto e da terra desolada, entendendo os dois como formas “eficazes para uma alegoria mais complexa da crise espiritual” (MELBYE, 2010, p. 78) e como “estratégias provocativas pelas quais criticar a existência moderna urbanizada” (MELBYE, 2010, p. 6), inclusive no que concerne à “exploração de uma cultura sobre outra, tanto em contextos ambientais quanto culturais” (MELBYE, 2010, p. 99).

De acordo com *The New Arthurian Encyclopedia*, editada por Norris J. Lacy (1996), o tema da terra devastada (LACY, 1996, p. 506) pode ter origem celta e algumas interpretações que não condizem com o imaginário contemporâneo, pois “relacionam a fertilidade da terra com a condição de seu rei ou líder”. Por outro lado, a enciclopédia pontua que, nos dias de hoje, o tema funciona como uma “metáfora aplicável à cidade, ao mundo moderno e à

condição humana”, como fez T. S. Eliot em *The Waste Land*. Ainda assim, mesmo no sentido mais antigo, há a relação da terra com o sujeito e, por conseguinte, com o mundo em que habita.

*Fallout* oferece, então, uma terra desolada, que atrai e repele ao mesmo tempo, pois é uma visão poética e assustadora. A não ser que se esteja em um campo de guerra ou em uma cidade bombardeada pelos heróis da democracia, andar por esse mundo destruído se torna possível por meio da simulação, característica particular dos videogames. A imersão no mundo possível do videogame exige a participação de jogador/jogadora de forma que a lógica do próprio jogo entre em consideração com os pressupostos de mundo do/da jogador/jogadora, algo que a própria interação torna uma necessidade de sobrevivência no ambiente simulado.

Assim, a paisagem dos escombros da civilização é o palco para a exploração do mundo de *Fallout*. Nele, as relações entre a personagem do/da jogador/jogadora e as personagens não jogáveis (non-playable characters – NPCs), bem como as personagens companheiras (chamadas *companions*), definem o desenrolar e o fechamento (seja qual for) da narrativa, abrindo ou fechando possibilidades.

Este é o lugar ocupado por *Fallout* como jogo digital com uma narrativa de ficção científica. Portanto, é conveniente, a partir deste ponto, tratar das particularidades das relações intertextuais localizadas, bem como da construção dos mundos possíveis e da narrativa não natural.

### **3 BLOOD E DOG**

Donna Haraway, correndo o risco de alienar o ciborgue, quer mostrar ao leitor de seu manifesto que “os cães podem ser melhores guias através do emaranhado da tecnobiopolítica do Terceiro Milênio da era atual” (2003, p. 10),

justamente porque eles não dizem respeito às pessoas, eles não são projeções, mas, sim, uma espécie com um relacionamento multifacetado com os seres humanos (2003, p.11-12). Essa pluralidade de relações entre cães e humanos tanto pode ser pensada em nível individual ou familiar como em nível público, considerando a presença do uso de cães nas forças militares de diversos Estados e ainda a existência de muitas espécies que estão inseridas no sistema capitalista de *commodities*, em que o mercado de produtos *pet* (para animais de estimação) representa um grande valor comercial, gerando, inclusive, produtos farmacêuticos dedicados aos *pets*. “Cães e pessoas figuram um universo” (HARAWAY, 2003 p. 21), ao lado de outras espécies, mas não devem interessar apenas as relações entre eles no mundo atual, uma vez que a representação na ficção desse relacionamento pode alargar os debates políticos e históricos.

Muito antes da criação de *Dogmeat* na franquia de *Fallout*, um cão acompanhando uma pessoa nas *wastelands* ou *nomansland* (terra de ninguém) surgiu em *A Boy and His Dog*. A novela de Harlan Ellison apresenta o território dos Estados Unidos da América, por volta do ano 2024, devastado após a Terceira Guerra Mundial, ocorrida cerca de cinquenta anos antes. Esse cão se chama Blood, e é telepata, e essa pessoa Vic, um adolescente que se desenvolveu com poucos parâmetros sociais. Nesse mundo, os dois vagam em busca de alimento e abrigo continuamente, parando em alguns lugares que se ergueram no pós-guerra e oferecem alguns serviços. Essa busca também é preenchida por um aspecto problemático: esse adolescente procura sem parar por mulheres, as quais ele possa estuprar. O mundo de Vic e Blood apresenta um baixo número de mulheres, o que pode ser resultado dos estupros seguidos de morte, e oferece um quadro “social” formado por gangues e *solos*, andarilhos solitários, e seus cães, que se matam sempre que surge oportunidade.

A forma como a narrativa apresenta essa questão deixa evidente que, quando ruírem todas as estruturas sociais, as relações interpessoais serão estraçalhadas pela lógica do mundo futuro, uma lógica fora da ética e que está

por vir. No entanto, o cão Blood é a personagem capaz de apontar as questões problemáticas para o protagonista Vic, que se encontra em crise com seus não valores no momento em que conhece uma adolescente da cidade subterrânea de Downunder. Os conflitos do encontro se ampliam e levam a um desfecho que demonstra, ao mesmo tempo, uma escolha fora da expectativa: diante da iminente morte de Blood por fraqueza, caso nada seja feito pelo protagonista, este mata e assa o corpo da adolescente, que serve de alimento para o cão. A novela termina com a declaração de Vic de que, sim, ele sabe o que é amor: um menino ama seu cachorro.

Blood é uma personagem representada por um cão e pode ser entendido como tal a partir do entendimento de Fotis Jannidis (2013), que define personagem como o “termo usado para se referir a participantes em mundos ficcionais criados por diversas mídias”, ainda que seja um animal, pois apresenta não só pensamento, como, também, discurso. Porém, esse não é qualquer cão. Ele tem a capacidade de se comunicar de forma telepática com Vic, pois ele é resultado de diferentes cruzas de cães treinados como vigias, sentinelas e assassinos que foram injetados com o fluido espinhal amplificado de golfinhos, de modo que, após gerações de filhotes, passaram a se comunicar por meio de telepatia. Além disso, ele tem conhecimento do passado, sabe história e ensina isso ao adolescente, bem como o ensina a ler, habilidade que se mostra determinante no contexto em que vivem, uma vez que itens encontrados no mundo devastado podem ainda ser consumidos, desde que se saiba do que se trata. Em certo momento, Vic comenta que é agradecido por Blood tê-lo ensinado a ler, pois pode evitar um enlatado de beterraba, alimento que ele não gosta. Por conta das habilidades cognitivas, ele é capaz de rastrear/farejar, além de comida enlatada, outros recursos e inimigos, gasolina, gás venenoso ou radiação se estiver conectado com seu humano. Apesar disso, Blood não tem seu próprio arco narrativo, sendo apenas o companheiro de Vic e dependente deste.

O mundo de *Mad Max 2* é resultado dos conflitos do primeiro filme, mas só no cenário de MM2 que a terra devastada se faz presente de fato. Na continuação da história de Max, o que restava das instituições australianas ruiu e os poucos grupos que aparecem sobrevivem como podem, inclusive pelo uso de violência. O arco narrativo do filme envolve Max e seu cão Dog vivendo à parte desses grupos, mas acaba se envolvendo e ajudando uma comunidade, que defendia um recurso muito valioso, contra uma gangue de motoqueiros vestidos de couro. O envolvimento de Max no conflito resulta na morte de Dog, mas o guerreiro da estrada consegue vingar seu amigo.

Dog, o cão de *Mad Max 2*, por sua vez, apresenta uma composição diferente da de Blood, pois, ainda que seja acompanhante do protagonista, resume-se à função de companheiro animal. No que diz respeito aos laços intertextuais, Dog não apresenta nenhuma relação evidente ou direta com Blood. Pode-se afirmar que o que une os dois tem algo de transtextual, como colocado por Genette (1997), quando estabelece que “é tudo aquilo que define o texto em uma relação, óbvia ou oculta, com outros textos”. Nesse caso, o (talvez) tropo do cachorro companheiro do andarilho solitário, presente em ambas as narrativas, pode ser pensado como uma relação oculta ou ainda o tropo do “um homem e seu X”.

Dog é um boiadeiro-australiano que acompanha a personagem Max, de Mel Gibson, por boa parte do deserto e participa ativamente das ações empreendidas pelo protagonista. A representação de Dog, ainda que colocada em um futuro de terra desolada, é mais próxima do mundo atual, pois ele não apresenta qualquer habilidade além das capacidades usuais de um cachorro. Embora ele se engaje em lutas com os atacantes de Max e acompanhe o guerreiro da estrada (*road warrior*) em busca de água, combustível e alimento, Dog desempenha tais atividades a partir de um modelo esperado de ações caninas: ele dorme, late, come e ataca quando sente necessidade.

Não há relato em MM2 que dê conta de apresentar o encontro dos dois e como se deu essa união, pois, da mesma forma que em *A Boy and His Dog*, não é uma história de origem da amizade, mas fica evidente que há uma relação de cumplicidade e companheirismo desenvolvida num tempo anterior, como se Max visse em Dog um semelhante a quem respeita, mas também um ser a quem deve cuidado. Há cenas dos dois dormindo juntos, vendo o sol sentados um ao lado do outro. Nesse sentido, a intertextualidade implícita entre os dois textos se manifesta nessa relação entre o andarilho solitário e seu cachorro companheiro, mas também pela construção do espaço dessa terra desolada. Tanto um mundo quando o outro lidam com as estruturas sociais que sobraram ou se criaram e o espaço representado, o da terra desolada, pode ser observado como um processo de transposição, de um sistema para outro e das mudanças semióticas que a transposição implica (KRISTEVA, 1984).

Nesse contexto, as *wastelands* de uma terra tornada árida pela guerra nuclear se transformam no deserto australiano (*outback*) estéril de água e alimento, causando, ainda, as mudanças de acordo com o sistema em MM2. Enquanto que no deserto nuclear de ABHD só restaram ruínas de prédios, em MM2 ainda restaram veículos e algumas instalações, o que modifica a forma como as personagens se relacionam, entre si e com o mundo, implicando em atividades de ação e ocupação dos espaços que se diferenciam entre os dois mundos. Além disso, a terra devastada é enfrentada ou como recusa, por parte dos sobreviventes de ABHD que se refugiam no subterrâneo, ou como terreno para ampliar o afastamento da vida em sociedade por parte das gangues, tanto pelo isolamento quanto pela violência. Esse espaço, então, é habitado por esses sobreviventes que abraçaram a destruição, sendo, muitas vezes, estereótipos de violência tão característicos do cinema estadunidense das décadas de 1970 e 1980. No mundo de *Mad Max*, há uma representação bem acentuada desse imaginário estético, com a presença de roupas de couro, rebites e tachas de metal, cabelos semelhantes aos cortes e penteados *punks* (o que parece implicar

em um certo julgamento negativo dessas formas de existência, a partir de um modelo cultural que, evidentemente, considere *punks* como uma existência negativa), enquanto que em ABHD há as gangues que se vestem com trapos e roupas velhas e as pessoas de Downunder, que adotam estética e forma de vida semelhantes às de antes da Primeira Guerra Mundial.

Como reforça Allen (2000), os textos apresentam uma existência dual, o que significa afirmar que funcionam como “textos autônomos e inter-textos” (ALLEN, 2000, p. 112). Portanto, os significados que são apreendidos têm existência, de certa forma, independente de quando se trata de intertextos; esses significados podem ou não ser ativados caso um conhecimento seja acionado durante o processo de mergulho no sistema, seja de um filme, de um livro ou de um videogame. Acessar esses significados relacionados, mas autônomos, não deve ser uma necessidade nem uma obrigação do/da leitor/a, espectador/espectadora ou jogador/jogadora, por outro lado, as vivências das pessoas no mundo atual fazem com que elas desenvolvam cognitivamente uma enciclopédia (ECO, 1991, p. 113-4), que registra todas as interpretações verbais e não verbais a que se tem acesso, possibilitando que certos sinais sejam identificados e enfrentados.

Mais além, Eco (1991) entende que esse conhecimento da enciclopédia pode ser parcial, suficiente apenas para interpretar um texto, e que ele tem diferentes níveis a partir de variáveis culturais. A partir disso, é possível pensar que os laços intertextuais entre *A Boy and His Dog* e *Mad Max 2* se destaquem em grupos de intérpretes que participam da cultura de ficção científica, de modo que os sinais, ainda que não tão evidentes, façam a interconexão.

Com a criação de *Fallout*, esses sinais foram muitas vezes identificados, em parte porque a contemporaneidade também se caracteriza pela interconectividade, o que realça a capacidade de ligar informações. Há sites e mais sites criados de forma colaborativa pelos *fandoms* (Cambridge Dictionary),

grupos de fãs muito entusiastas de alguém ou de algo, que constroem bases de dados extensas sobre um determinado objeto, seja um livro, um filme, um jogo (ou uma pessoa famosa), inclusive de ligações intertextuais por meio de referências identificadas em outros objetos. Na Wiki da franquia de Mad Max, na entrada referente a Dog, há a menção de que Dogmeat, de *Fallout*, é “quase completamente inspirado em Dog”<sup>2</sup>.

Porém, os laços intertextuais entre esses três cães ficcionais não se estabelecem apenas sobre o fato de serem cães, companheiros do protagonista e habitarem uma terra devastada. Eles se conectam por um elo mais oculto, aquele que dá conta de, pode-se afirmar, conectar as personagens protagonistas com o mundo anterior, de antes da destruição, e o mundo atual das personagens. Por outro lado, surge um questionamento: em mundos que já não se estabelecem mais dentro de um sistema esperado, como a sobrevivência e a permanência desses animais se efetiva, uma vez que as relações humanas já não são mais as mesmas e as relações de companheirismo poderiam ter dado lugar à construção de um modelo em que cães são alimento (em contextos em que isso não era usual antes da transformação)? Portanto, essas relações demonstram que ainda sobreviveu certa humanidade nessas personagens, sendo os sentidos estabelecidos pela importância e pela necessidade desses cães nas vidas delas uma forma de apresentar esses mundos possíveis e às vezes não naturais de forma mais humana.

#### **4 MUNDOS POSSÍVEIS E NÃO NATURAIS EM FALLOUT**

Pensar em mundos possíveis é pensar sobre alternativas imagináveis de mundo. Nem sempre as alternativas se encaixam em expectativas de realidade, entendida, neste texto, apenas como aquilo que é esperado e normalizado por

---

<sup>2</sup> <https://madmax.fandom.com/wiki/%22Dog%22>.

uma comunidade cultural. A teoria dos mundos possíveis parte da ideia de que a “realidade – concebida como a soma do imaginável em vez de a soma do que existe fisicamente – é um universo composto pela pluralidade de mundos distintos” (RYAN, 2013), entendimento que pode sugerir uma certa hierarquia. Trazê-la para o estudo da ficção é uma das formas de lidar com a problemática estruturalista da referência em mundos que não são o atual ou real em que a humanidade habita.

Conforme Ryan (2013), as observações e os conceitos em torno de mundos possíveis são válidos para outras linguagens além da verbal, seja filmes, quadrinhos ou videogames. Por outro lado, alguns estudos ainda pensam a questão da verdade na ficção a partir das condições de verdade de uma sentença declarativa sobre um mundo ficcional, como David Lewis (1978), mas, apesar disso, essa abordagem serviu para apresentar o entendimento de que “o mundo real serve como modelo para a construção mental de mundos ficcionais”, o que Ryan em outro momento, 1991, chamou de “ponto de partida mínimo”.

Assim, o ponto de partida mínimo de *A Boy and His Dog*, *Mad Max* e *Fallout* é o mundo atual (doravante MA) habitado pela raça humana e desenvolvido a partir de aspectos que eram e são presentes na criação dessas possibilidades ou alternativas de mundo, a saber, a guerra, a escassez de recursos, a violência, etc. Tanto um quanto os outros apresentam o cenário da terra arrasada por consequência da interação humana, fazendo com que espaços das narrativas de mundos possíveis não atuais (MPNA de agora em diante) estejam próximos às vivências factuais, o que possibilita a mediação entre o mundo ficcional e o não ficcional. Isso implica nas mudanças semânticas daquele mundo em relação ao atual que são produzidas durante a experiência, de modo que, antes de questionar algum aspecto do mundo como verdadeiro ou falso, o/a intérprete partirá daquilo que lhe é mais próximo ou usual para produzir o novo significado. Em ABHD, por exemplo, há Blood, um cão, uma criatura que pode ser encontrada no mundo atual, mas que é telepata, então o/a

intérprete terá esse ponto de partida mínimo (existem cachorros no mundo atual) e imaginará um cão que fala telepaticamente.

De forma diferente, pois tem a apresentação gráfica que já mostra o mundo possível, o videogame exhibe o cenário e faz com que o/a jogador/a interaja com esse mundo. A experiência no videogame é da ordem da interação com os mundos possíveis, enquanto que em outras artes narrativas a experiência é mais de observação. Os mundos possíveis em videogames foram abordados por Antonio José Planells de la Maza, que entende que “os jogos compõem mundos reais possíveis inseridos na lógica da ficção e contribuem de maneira crítica para a atual imaginação cultural da sociedade contemporânea” (2017, p. 4) e define que os mundos nos jogos apresentam especificidades do sistema, de forma que precisam de uma “teoria dos mundos ludoficcionalis” (2017, p. 5). A partir dessa teoria, o mundo ludoficcional é “um sistema de mundos possíveis concatenados, que gera um espaço de jogo determinado por um conteúdo ficcional e regras estreitamente relacionadas” (MAZA, 2015, p. 277), sendo os mundos possíveis compreendidos nas fases de jogos ou estágios de progresso: o mundo atual é a fase, o nível ou a missão em que jogador/jogadora se encontra, enquanto que o mundo possível é o resultado que será alcançado após a resolução do estágio atual.

Embora tenha pertinência para se pensar a construção desses mundos no âmbito exclusivo do videogame, como um sistema fechado em si, a perspectiva de Maza é binária, pois coloca um estado do jogo em relação a outro, seja anterior, seja futuro – aspecto que nem sempre pode ser observado em gêneros de jogos que não se apresentam a partir de estágios ou fases –, além de se concentrar pouco nos mundos possíveis como uma construção cultural, aspecto considerado por Eco (1984). No texto de Eco, entende-se que as condições de possibilidade de um mundo possível, mesmo que ficcional, dialogam diretamente com os construtos culturais.

Ainda que os videogames hoje em dia não sejam uma mídia tão estranha à população em geral, é relevante lembrar que há diferentes gêneros e subgêneros de jogos e que nem todos trabalham com uma narrativa que pode ser experienciada no mundo do jogo. Isso significa afirmar que um videogame que apresenta uma história de fundo, apenas na forma de sinopse, por exemplo, não implica em um videogame com teor narrativo, entendido neste texto como aquele que apresenta enredo, personagens, espaço, tempo, etc. Parte-se, ainda, das reflexões de Janet Murray (1997) sobre as mídias interativas como o videogame, caracterizadas por serem procedurais (podem “executar uma série de regras”), participatórias (os ambientes procedurais exigem comportamento do/da jogador/jogadora a partir das regras), espaciais (apresentam ambientes navegáveis que podem ser explorados) e enciclopédicas (podem conter grandes quantidades de informação) (MURRAY, 1997).

Os jogos de *Fallout* são do gênero RPG (*role-playing game* ou jogo de interpretação de papéis) e todos dão a oportunidade de o/a jogador/jogadora desempenhar o papel de ser a personagem protagonista em cada uma das suas edições. Os jogos oferecem um sistema de criação de personagem a partir de características físicas e habilidades/atributos pré-determinadas. Em todos eles, a personagem do/da jogador/jogadora é uma das pessoas sobreviventes em algum abrigo subterrâneo (os chamados *vaults*) antinuclear. As mecânicas de jogo no universo de *Fallout* variam de acordo com cada edição, entendidas, no que concerne jogador/jogadora, como “tudo que oferece agência no mundo dos jogos” (SICART, 2008), ou seja, as ações que podem ser desempenhadas.

A franquia de *Fallout* cria o seu mundo possível no tempo-espaço do território estadunidense em que, entre a Segunda Guerra Mundial e o início da corrida espacial, reforça-se uma estética dos anos 1950 (roupas, arquitetura, automóveis, etc.), mas, também, um grande desenvolvimento tecnológico, marcado pela criação e ampliação de inteligência artificial (IA) autônoma, robôs e mesmo sintéticos (robôs antropomorfizados e com IA), armas de energia,

além de experimentos genéticos. Esse território é ocupado por diferentes protagonistas com arcos narrativos particulares em determinadas regiões e também eixos temporais, já que a franquia de *Fallout* apresenta cinco jogos principais, considerando a edição mais recente, *Fallout 76*.

Os mundos possíveis de *Fallout* estabelecem uma relação até certo ponto linear com o mundo atual, pois parte de lugares que fazem parte do MA por exemplo, o que não significa afirmar que essa linearidade não implique em elementos não naturais. Dessa forma, as narrativas dos diferentes jogos de *Fallout* constroem mundos possíveis porque, ainda que apresentem criaturas não naturais [como *ghouls* (seres transformados pela radiação), robôs, sintéticos, mutantes, animais modificados, gado com duas cabeças, ratos-toupeiras do tamanho de grandes cães, *deathclaw* (uma mutação gigante e muito forte do camaleão-de-jackson), entre outros] que não fariam sentido para o/a jogador/jogadora, muitas delas apresentam modo de pensar semelhante ao das pessoas reais para desenvolver o conjunto de valores, conforme Ryan (2013) sugere para esse tipo de personagem, no sistema do mundo possível de *Fallout*.

O entendimento da narrativa do universo de *Fallout* como não natural parte do pressuposto de Ronen (1994), que questiona o aspecto da não naturalidade em relação a condições de possibilidade de existência ou não no mundo atual (MA). Considerando os cenários de *Fallout*, ainda que ficcionais de um tempo futuro, estão no território dos Estados Unidos da América e, portanto, poderiam existir no mundo atual como existem nos jogos. Já algumas personagens que habitam esses espaços se caracterizam como não naturais, pois podem ser monstros mutantes e corpos necrosados falantes. Não obstante, esse universo também é ocupado por seres e personagens que existem no MA, como seres humanos e alguns animais, como cães e gatos, que não sofreram mutação. A manutenção de pontos de partida mínimos com o mundo atual atua de forma a dar verossimilhança aos mundos possíveis e narrativas não naturais

de *Fallout*. Um desses pontos é a relação entre a personagem do/da jogador/jogadora e Dogmeat, o cachorro principal desse universo.

## 5 DOGMEAT E OS ESCOMBROS DA CIVILIZAÇÃO

Dogmeat é o único companheiro (*companion*) canino possível para a personagem do/da jogador/jogadora, tanto em *Fallout*, *Fallout 2*, *Fallout 3* e *Fallout 4* (ele não está presente em *Fallout 76*), mas suas histórias de origem são diferentes, ou seja, não é o mesmo cão em diferentes jogos. No primeiro jogo, ele tem uma representação mais limitada no sentido de que não há possibilidade de interação com Dogmeat como nos jogos seguintes (não pode receber instruções ou ser solicitado para partir/esperar, por exemplo), embora participe das missões do/da jogador/jogadora, enquanto que, no segundo, não só ele foi feito mais forte do que seu antepassado, como foi programado para receber comandos do/da jogador/jogadora.

Além disso, quando a personagem do/da jogador/jogadora encontra a NPC (personagem não jogável) Phil, no primeiro jogo, elas conversam e Phil conta que Dogmeat pertencia a um homem alto, de cabelo escuro tornando-se grisalho, todo vestido de couro preto e carregava uma espingarda de cano curto. Phil ainda acrescenta que se vestir assim não deve ser uma boa ideia no deserto. Essa descrição pode ser entendida como um “retrato falado” da personagem Max de *Mad Max 2*, tornando a história de origem de Dogmeat no jogo um laço intertextual com MM2.

Em *Fallout 3*, Dogmeat retorna como uma homenagem aos seus antecessores e como um intertexto tanto com Dog de *Mad Max 2* quanto Blood de *A Boy and His Dog* (ABHD). E seu nome faz referência não somente às versões de Dogmeat dos jogos anteriores, como também à adaptação cinematográfica (1975) de ABHD, em que a personagem Vic, o adolescente companheiro de Dog, o chama de *Dogmeat*.

As primeiras criações de Dogmeat estão mais associadas a um pensamento em relação a animais que pouco consideram as particularidades dessa criatura, ainda que não se possa desconsiderar os aspectos (limitações de cada época ou ainda vontade da equipe) de programação dos jogos. Nesse sentido, as limitações de programação interferem na interpretação que o/a jogador/jogadora pode fazer da personagem, uma vez que, em relação às outras possibilidades de acompanhantes da personagem do/da jogador/jogadora, Dogmeat não tem independência para utilizar itens do mundo, como armaduras, armas ou consumíveis. Muitas NPCs (personagens não jogáveis) em videogames costumam apresentar uma programação limitada, mas quase suficiente, para dar um sentido de verossimilhança às suas vidas, o que pode, até certo ponto, ser percebido como alteridade, já que aquele ser parece ter uma existência autônoma em relação à personagem da jogadora, em conformidade com o MA e o mesmo poderia ser esperado para a relação com Dogmeat, pois, de acordo com Haraway (2003), a vida conjunta de pessoas e cães se caracteriza por uma alteridade significativa.

As novas tecnologias de programação de NPCs possibilitam, em *Fallout 3* e *4*, que Dogmeat apresente interações mais desenvolvidas, mas ainda restritas com ordens e comandos solicitados pela personagem do/da jogador/jogadora, mas surgem nesses jogos as alternativas de comunicação que permitem o desenvolvimento da relação das duas personagens, uma vez que as alternativas implicam em emoções de felicidade em Dogmeat. Isso, no entanto, restabelece uma relação de dependência entre as espécies, em que cão age e reage a partir das ações da personagem do/da jogador/jogadora.

As aventuras na terra desolada de *Fallout*, especialmente no *3* e *4*, são intensificadas pela representação de gráficos realistas, bem como da construção de Dogmeat, que é encontrado solitário e abandonado nos escombros da civilização, apelando para possíveis aspectos sentimentais do/da jogador/jogadora. Ao mesmo tempo em que ele participa de ações, inclusive

violentas, nos outros jogos, a criação do mundo ficcional em mapa aberto (não há, em princípio, restrição de partes do terreno, a não ser o limite do próprio terreno de jogo) por meio da simulação em 3D torna o contato do/da jogador/jogadora com o mundo mais complexo, pois a verossimilhança da situação de encontrar um cão em um lugar destruído e assolado faz com que o/a jogador/jogadora se importe muito mais com essa criatura, tanto é que a morte de Dogmeat se torna um medo ao longo do jogo. Há relatos em vídeos de *gameplay* de *Fallout 3* em que jogadores/as comentam que, caso Dogmeat morresse, recuperavam o jogo em um ponto anterior ou, ainda, deixavam o cão protegido em algum lugar. O problema da possível morte de Dogmeat foi resolvido em *Fallout 4*, pois a equipe de programação tornou Dogmeat imortal dessa vez.

A presença de Dogmeat em *Fallout* retoma uma certa tradição do uso do tropo do homem e seu fiel companheiro, algo que também é abordado em outros videogames (como, por exemplo, D-Dog de *Metal Gear Solid V* e Riley de *Call of Duty: Ghosts*). Observa-se, ainda, que, em jogos em que a personagem protagonista é criada pela equipe desenvolvedora, predominam personagens homens, o que reforça o imaginário dessa relação, assim como o ditado de “o cão é o melhor amigo do homem”. Apesar disso, os cães nessas narrativas conseguem mostrar ao/a jogador/jogadora que a lógica do mundo que habitam é particular e precisa ser pensada como tal, colocando, muitas vezes, a sua função como um sinal para que e para como o mundo deva ser explorado.

## **6 PARA ALÉM DOS ESCOMBROS: ENCERRAR JOGO?**

Dogmeat e outros cães na ficção, especialmente a de cunho especulativo, pode mostrar formas de viver junto entre humanos e animais que contemplam, sim, uma alteridade significativa no que diz respeito a essa relação, para além das já tradicionais representações, em que animais são apenas *tokens*

(símbolos) de posse de amor e carinho entendidos como incondicionais. Neste artigo, as relações comentadas contemplaram principalmente o tropo “um homem e seu X”, então as formas como os relacionamentos entre esses seres são representadas refletem, de certa forma, uma visão masculina/masculinista desse vínculo. Nos jogos em questão, a criação de personagem permite que jogador/jogadora crie uma personagem mulher, mas a escolha de sexo não costuma gerar respostas do sistema ou *gameplay* diferentes por causa dessa escolha, o que implica na criação de uma entidade que ocupa um lugar pensado idealmente para uma personagem homem. É possível, no entanto, que a mudança desse tropo para “uma mulher e seu X” revele outros modos de se pensar essa conexão entre as espécies companheiras e isso poderia ser observado não apenas nos videogames, mas, também, nas narrativas mais tradicionais.

Os mundos possíveis e não naturais, neste texto, foram as chaves para se pensar no relacionamento humano-animal de uma forma que a não naturalização do universo apresentado servisse para destacar a importância de se questionar as situações de vivência de si e com o outro, mesmo animal, na contemporaneidade. Isso se evidencia pela reflexão da experiência de um animal, ainda que a apreensão de mundo não seja a mesma em termos de uma consciência imaginada, idealizada.

Por fim, os laços intertextuais permearam as ligações contíguas das três narrativas abordadas, *A Boy and His Dog*, *Mad Max 2* e *Fallout*, bem como de *Dogmeat* com os cães que o antecederam na terra desolada, *Blood e Dog*, de forma que possibilitaram a interpretação daquilo que pode ou não estar na superfície da pessoa intérprete, mas que, estando ou não, pode desencadear um processo contínuo de entendimentos dos mundos em questão.

## REFERÊNCIAS

ALBER, Jan. *Unnatural narrative: impossible worlds in fiction and drama*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

ALBER, Jan. Unnatural narrative. 2014. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative>. Acesso em: 10 dez. 2019.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

BAUM, L. Frank. *The Wonderful Wizard of Oz*. Chicago: George M. Hill Company, 1900.

BETHESDA Game Studios. *Fallout 4* [Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One]. Estados Unidos: Bethesda Softworks, 2015.

BETHESDA Game Studios. *Fallout 3* [Microsoft Windows, PlayStation 3, Xbox 360]. Estados Unidos: Bethesda Softworks, 2008.

BLACK Isle Studios. *Fallout 2* [Microsoft Windows, Mac OS]. Estados Unidos: Interplay Entertainment, 1998.

BLACK Isle Studios. *Fallout* [MS-DOS, Microsoft Windows, Mac OS, Mac OS X]. Estados Unidos: Interplay Entertainment, 1997.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ELLISON, Harlan. *A boy and his dog*. New York: Open Road Media Sci-Fi Fantasy, 2016.

FANDOM. In: CAMBRIDGE Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fandom>. Acesso em: 5 dez. 2019.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

HARAWAY, Donna. *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Montecristo Editora, 2013.

HUMANIDADE. In: MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/humanidade/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

JANNIDIS, Fotis. Character. 2013. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>. Acesso em: 11 dez. 2019.

KNIGHT, Eric. *Lassie come-home*. New York: John C. Winston Company, 1940.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LEWIS, David. Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly*, v. 15, n.1, p. 37-46, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20009693?seq=1>. Acesso em: 9 dez. 2019.

MAD Max 2. Direção: George Millher. Produção: Byron Kennedy. Intérpretes: Mel Gibson, Bruce Spence, Vernon Wells et al. Roteiro: George Miller, Terry Hayes, Brian Hannant. [S. l.]: Kennedy Miller Productions, 1981. 96 min, son., color., 35 mm.

MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda*. Trad. Delfin. São Paulo: Aleph, 2015.

MAZA, Antonio José Planells de la. *Possible worlds in video games: from classic narrative to meaningful actions*. Pittsburgh: ETC Press, 2017.

MAZA, Antonio José Planells de la. O poder expressivo da teoria dos mundos possíveis nos videojogos: quando as narrações se convertem em espaços interactivos e fictícios. *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 27, p. 273-287, jun. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2183-35752015000100009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752015000100009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 5 dez. 2019.

MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MURRAY, Janet H. *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT, 1997.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

RONEN, Ruth. *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.

RYAN, Marie-Laure. Possible Worlds. 2013. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>. Acesso em: 5 dez. 2019.

RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative*

*theory*. Bloomington: University of Indiana Press, 1991.

SEED, David. *A companion to science fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

SAINT-GELAIS, Ricard. Transfictionality. In: Herman, David; Jahn, Manfred; RYAN, Marie-Laure [eds.]. *The Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge, 2005. p. 612-13.

SICART, Miguel. Defining Game Mechanics. *Game Studies*, vol. 8, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <http://gamestudies.org/0802/articles/sicart>. Acesso em: 7 dez. 2019.

WASTELAND. In: LACY, Norris J. (ed.). *The New Arthurian Encyclopedia*. New York: Garland Publishing, Inc., 1996.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# PARÓDIA & PASTICHE: HIPERTEXTUALIDADES NARRATIVAS

PARODY & PASTICHE: NARRATIVE HYPERTEXTUALITIES

Paulo Alberto da Silva Sales<sup>1</sup>

**RESUMO:** A partir dos estudos das práticas intertextuais, sobretudo aquelas baseadas nas teorias de Gérard Genette (1982) sobre as hipertextualidades narrativas mediadas pela paródia e pelo pastiche, este estudo examina as principais diferenças entre essas estratégias dialógicas, segundo as quais é possível criar um novo olhar para os textos literários por meio da utilização de hipotextos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hipertexto; paródia; pastiche.

**ABSTRACT:** Departing from the studies of intertextual practices, especially those based on Gérard Genette's theories (1982) of narrative hypertextualities mediated by parody and pastiche, this paper examines the most important differences between these dialogical strategies, according to which it is possible to create new readings of literary texts by using hypotexts.

**KEYWORDS:** Hypertexts; parody; pastiche.

## 1 INTERTEXTUALIDADE: PERCURSO CRÍTICO

A teorização da noção de intertextualidade aplicada à literatura foi utilizada, primeiramente, por Júlia Kristeva, em *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, de 1969, e a noção aparece de forma incisiva nos textos “A palavra, o diálogo, o romance” e em “O texto fechado”. A presença de um texto em outro, ou melhor, do entrecruzamento de superfícies textuais é o que define a intertextualidade, estratégia que aparece com frequência em diversas

---

<sup>1</sup>Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Professor do Instituto Federal Goiano – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9980-2561>. E-mail: [paulo.alberto@ifgoiano.edu.br](mailto:paulo.alberto@ifgoiano.edu.br).

narrativas ficcionais. Na tessitura de romances, por exemplo, o intertexto pode funcionar como meio de promover um novo olhar para o texto/autor/época/história ao qual se refere. A escrita feita por meio da presença de um texto em outro propicia novos significados, novas formas de ver textos passados, além de permitir possibilidade de dialogar consigo mesma.

Kristeva fundamenta sua teoria a partir das ideias de Mikhail Bakhtin (2005), sobretudo no que tange à noção de dialogismo e de polifonia. Foi nessa interação com os ideais do teórico russo que Kristeva apresenta sua definição mais conhecida de intertextualidade. Eis o trecho da estudiosa ao qual nos referimos:

No universo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o leitor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal e o eixo vertical coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos outra palavra (texto). [...] Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Kristeva consente, ainda, que o dialogismo bakhtiniano, como está elaborado no estudo *Problemas da poética de Dostoievski* (2005), designa a narrativa simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade. Em face desse dialogismo criado pelo pensador russo, Kristeva (2005, p. 81) acrescenta que a noção de sujeito/pessoa da narrativa começa a se pulverizar para ceder lugar a uma outra noção, a da “ambivalência da escrita”. A ideia que Kristeva apreende das teorias bakhtinianas é o reemprego do conceito dialogismo para a criação do termo intertextualidade, ou seja, que todo texto introduz um diálogo com outros

textos. Essa teoria não é empregada em nenhum momento nas teses apresentadas sobre a vasta obra de Fiódor Dostoiévski.<sup>2</sup>

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2005) se detém a examinar a presença do diálogo de vozes – muitas das vezes imiscíveis – e da polifonia – as várias formas de pensamento e de visão de mundo das personagens – nos romances de Dostoiévski. Essas noções são importantes para a teorização da intertextualidade, uma vez que se verifica nos enunciados dos narradores e das multifacetadas personagens diálogos com ideias do autor com outras visões de mundo. Partindo desse pressuposto, todas as palavras abrem-se às palavras do outro, e o outro pode corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo com a literatura em sua própria historicidade.

Mas foi Gérard Genette (1982) quem problematizou a noção de intertextualidade, alargando-a, em seus estudos seminais *Figures I (Tel Quel)*, de 1966; *Figures II (Tel Quel)*, de 1969; *Figures III (Poétique)*, de 1972; *Introduction à l'architexte (Poétique)*, de 1979; e principalmente em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, publicada pelas *Éditions du Seuil*, em 1982. Nesta última obra, Genette entende que a literatura é inesgotável porque sempre há uma “transusão transtextual” que está presente em si mesma na sua totalidade e como totalidade. Para ele, os autores todos são apenas um e todos os livros são um vasto livro, um único livro infinito.

Para o teórico francês, há cinco tipos de transtextualidades. São elas a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a mais complexa que é a hipertextualidade. Por hipertextualidade, Genette entende a relação derivacional entre um texto B (hipertexto) e um texto A

---

<sup>2</sup> Embora Julia Kristeva retome o conceito bakhtiniano de dialogismo, ela descarta a abertura sobre o mundo que está no coração desse conceito. Assim, autorreferencialidade, por si só, refere-se a uma literatura que não representa o mundo, mas fala da própria literatura. Roland Barthes quer estender isso a toda a literatura, o que pode ser um equívoco, já que a literatura fala da literatura, mas também fala do mundo.

(hipotexto), não como um simples comentário, mas com modificações discursivas. Assim como Kristeva, a intertextualidade, para Genette, seria a presença visível (ou alusiva) de um texto em outro. A paratextualidade, por sua vez, refere-se aos elementos externos ao tecido narrativo em si, tais como título, subtítulo, prefácio, posfácio, funcionando como “pré-textos” ou “pós-textos”. Já a metatextualidade se manifesta como um comentário que une um texto a outro e a arquitectualidade faz-se por meio da articulação de forma silenciosa a uma menção paratextual.

A hipertextualidade, como teorizada por Genette, é um dos meios principais para tratar dos problemas das narrativas em forma de palimpsestos. A arte de “fazer o novo a partir do velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos, cuja função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, formando um amálgama dissociável que pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto. Nele, poder-se-ia ver, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Segundo o pesquisador francês, o pastiche e a paródia são duas formas de hipertexto que designam a literatura como palimpsesto.

## 2 AS FEIÇÕES DA PARÓDIA

Definida como uma prática hipertextual, a paródia, na definição de Genette, é frequentemente empregada com grande confusão, já que é usada para designar ora uma “deformação lúdica”, ora uma “transposição lúdica” de um texto, ora uma “imitação satírica” de um estilo. A principal razão dessa confusão está na convergência funcional destas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito último ligado à comicidade. Em *Dom Quixote*, por exemplo, percebemos, tanto a deformação lúdica, a imitação satírica e, principalmente, a questão do riso:

Depois voltava à carga dizendo, como se tivesse realmente enamorado:

- Oh, princesa Dulcineia, senhora deste cativo coração! Grande agravo haveis-me feito em despedir-me e reprochar-me com o rigoroso aferro de mandar-me não aparecer ante a vossa fermosura. Praza a vós, senhora minha, memorar este vosso sujeito coração, que tantas coitas pelo vosso amor padece.

Com estes ia engranzando outros disparates, todos à maneira daqueles que seus livros de cavalaria haviam lhe ensinado, imitando a sua linguagem enquanto podia. Com isso caminhava tão devagar, e o sol subia tão depressa e com tanto ardor, que teria bastado para derreter-lhe os miolos (se algum tivesse).

Aquele dia quase inteiro caminhou sem que lhe acontecesse coisa alguma digna de conto, do qual se desesperava, pois quisera logo topar com quem pôr à prova o valor do seu forte abraço. Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Lápice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha, é que ele andou todo aquele dia, e ao anoitecer, seu rocim e ele se acharam cansados e mortos de fome, e que olhando por toda parte, por ver se divisava algum castelo ou alguma malhada de pastores aonde se recolher e onde pudesse remediar sua muita fome e necessidade. (CERVANTES, 2002, p. 68).

O cavaleiro andante foi considerado por muito tempo, pela crítica, como o texto moderno que parodiava os romances de cavalaria. Mas, além disso, o romance apresenta o problema do riso, do cômico, da sátira e, também, aspectos imitativos típicos do pastiche, haja vista que a personagem adota, para si mesma, a postura, a voz, os ditos e os pensamentos dos cavaleiros medievais, principalmente de Amadis de Gaula, cuja amada também serve de consolo para os delírios do inusitado personagem manchego.

*Dom Quixote* também contém as questões constitutivas da paródia, em sua feição tradicional, tais como destacadas por Rose (1993, p. 5) em *Parody: ancient, modern and post-modern*. São elas: (1) a etimologia; (2) os aspectos cômicos; (3) a atitude do parodista em relação ao seu trabalho e (4) a recepção do leitor. Em todos eles, a narrativa apresenta fértil campo para estudo, uma vez que se vale de amplos diálogos com os leitores, apresenta aspectos cômicos e risíveis e, a todo o momento, faz relação com os textos-fonte que o personagem-leitor de Cervantes leu e adotou como filosofia de vida.

Em relação à etimologia da palavra paródia, Rose (1993, p. 6-7) definiu o prefixo grego *para* como “contra” e “oposto” e *ode* como “canto”. Embora Haroldo de Campos (1992) também tenha averiguado tais peculiaridades em relação à construção do verbete, Rose, a partir das especulações teóricas de outros estudiosos da paródia, conclui que todas as definições atribuídas à semântica desse termo apontavam, desde a antiguidade, para os aspectos cômicos, ridículos e irônicos, de maneira a construir uma espécie de “contracanto” ou “canto paralelo” ao texto parodiado.

O que ocorre, de fato, na paródia tradicional, é um completo deslocamento semântico do discurso do outro pela apropriação do discurso alheio e, ao mesmo tempo, por sua negação. Na visão bakhtiniana, a paródia é bivocal, uma vez que o discurso do outro, agora, é revestido de novos significados, de novos pontos de vistas, de novas “verdades”. Já na literatura moderna, a paródia torna-se o recurso de construção textual mais utilizado pelos autores que desejam re(contar) a história com outros olhos e refazer a tradição literária. Por fim, na contemporaneidade, a noção de paródia passaria por algumas reformulações principalmente pelas considerações sobre a ironia.

Em romances da literatura brasileira contemporânea, há vários exemplos de narrativas que trabalham com a paródia tradicional, ou seja, aquela que usa o humor satírico e a comicidade como meio de desmistificar o fato histórico. Podemos citar, por exemplo, grande parte da produção romanesca de José Roberto Torero, principalmente os romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, publicado em 1999, e *Terra papagalli* – uma narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil – em autoria conjunta com Marcus Aurelius Pimenta, publicado em 2000. Outra narrativa que merece destaque é *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza, de 1976. Esses textos são exemplos de narrativas nas quais a paródia tradicional dessacraliza os consolidados fatos históricos em prol de

uma construção textual satírica, cômica e jocosa. O excerto abaixo, retirado do romance *Galvez, o imperador do Acre*, ilustra esses aspectos:

#### Prática científica

Justine L'Amour andava agora sem a máscara de personagem de tragédia de Racine. O tratamento de Sir Henry estava fazendo maravilhosos progressos na ex-prima-dona. Certamente andava experimentando algumas surpresas cósmicas no camarote de meu ilustre hospedeiro. Sir Henry era também sócio do conhecido Hell Fire Club.

#### Conclusão racional

Se não cremos numa nave pousada na selva, nem nas narrativas dos selvagens, sempre inclinados a lendas, não se pode deixar de admirar o herói Jurupari e seu carro de fogo, seduzindo virgens indígenas com uma técnica sexual misteriosa. Sir Henry havia coletado uma lenda que descrevia o órgão sexual de Jurupari como uma espécie flauta mágica. Creio que o segredo erótico de Jurupari era do conhecimento de Sir Henry. Não se tira uma prima-dona da apatia sem um bom respaldo técnico.

[...]

#### Mais provas

Sir Henry passou a noite sonhando com os desenhos de Itacoatiara. No sonho uma figura de um homem completamente despido e feições nobres deixava-se acariciar por lindas mulheres da selva. A aparição lhe dizia numa voz de ejaculação que as inscrições nas pedras contavam profecias. Não me consta que Sir Henry tenha conseguido traduzir algum dia aqueles desenhos, mas me disse que tinha experimentado uma emissão noturna (SOUZA, 2002, p. 106 – 107).

Na abertura desse romance, o narrador diz que o livro é uma ficção na qual as figuras da história se entrelaçam com os “delírios” do extrativismo. Os “fatos” passados foram “arranjados” em novas atribuições de motivos, uma vez que “além do equador tudo é permitido” ou “nem tudo”. A partir de então, o leitor é conduzido por um universo desmistificador das versões oficiais da história por meio de comentários cômicos, obscenos e satíricos. De forma semelhante, os romances de Torero também dessacralizam os fatos da história

ao incluírem, principalmente, o riso deformador como antídoto aos fatos consolidados da *historia magistra vitae*.

Por outro lado, outras narrativas preferem outros caminhos que não são do riso, da comicidade e da deformação. Linda Hutcheon (1985), em *Uma teoria da paródia*, investiga os usos e os alvos da paródia nas artes contemporâneas e constata que o prefixo *para* pode apresentar outros significados. O eterno retorno e a autorreflexividade intensa do pós-modernismo exigiu um desdobramento da paródia enquanto uma “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 17) que marca a diferença em vez da semelhança. Sob esta perspectiva, a crítica não deve estar presente, necessariamente, no riso, no escárnio ou na sátira moralizante. A paródia, então, torna-se “uma confrontação estilística” e “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

A ironia age na paródia contemporânea por meio das práticas discursivas e seu alvo principal é, segundo Hutcheon (2000), a “cena social e política”. Sendo um modo de expressão problemática de fins do século XX, a ironia foi sendo introduzida nas novas abordagens das escrituras históricas entendidas como uma narrativa de acontecimentos. A ironia, assim como a narrativa histórica, são práticas discursivas. As “arestas” da ironia dão à paródia a dimensão crítica ao marcar a diferença na repetição. Repetir, ironicamente no jogo decodificador da escritura paródica, é transgredir.

Como um meio problematizador, a ironia é uma estratégia essencial à noção de paródia contemporânea: ela “acontece” mediante a recepção e à interpretação. Na narrativa paródica, a ironia age no jogo textual, por meio de suas arestas, tanto na forma verbal (linguagem) quanto na forma estrutural. E a paródia irônica e autorreflexiva promovem “relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva” (HUTCHEON, 2000, p. 27).

Outra questão importante para a realização da paródia com distância crítica é a percepção de seu teor múltiplo. Ela tanto pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto ou ao estilo parodiado, quanto pode ser uma alegre e apresentar zombaria de formas codificáveis. Hutcheon (2000, p. 20) adverte a falácia no fato de muitos teóricos sempre associarem e confundirem a ironia com o humor. O humor cômico da paródia tradicional está vinculado à modalidade burlesca, jocosa e satírica. É uma correção moral que visa a reestabelecer a regra. É, também, uma forma de questionamento, de dúvida e de interpretação. Mas seria na diferença entre o primeiro plano paródico e o segundo plano parodiado que a ironia de orientação dupla substituiria a tradicional zombaria ou ridículo do texto alvo por um questionamento discursivo em si.

A paródia irônica na contemporaneidade funciona como um hipertexto no qual percebe-se uma arena montada para o jogo de codificação e recodificação de significantes desprovidos de significados totalizantes. É na distância irônica da transcontextualização e da inversão e na repetição com diferença que a paródia se diferencia da noção de pastiche. A paródia tem de operar um codificador e depois um decodificador para efetuar uma “sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON, 1985, p. 50).

A narrativa paródica é uma síntese bitextual, enquanto o pastiche é uma síntese monotextual que acentua a semelhança ao invés da diferença. Determinemos, a seguir, sobre alguns dos problemas de hipertextos feitos em pastiche.

### **3 PASTICCIO: IMITAÇÃO E HOMENAGEM**

Segundo Genette (1982), a paródia e o pastiche são imitações de estilos. Ambos trabalham, também, com as recodificações dos códigos nos jogos

textuais. O diferencial é que, no pastiche, há uma mistura, uma mescla, uma costura e uma bricolagem de códigos cuja função primeira é criar a semelhança pela imitação. Como vimos, a paródia ressalta a diferença na repetição. O pastiche comporta uma mistura heterogênea e traz consigo a semelhança de um estilo que se reproduz em uma escritura monotextual. A paródia, por sua vez, ao transcontextualizar os códigos ironicamente, transforma-os.

A noção de pastiche, desde sua acepção etimológica, deriva da palavra italiana *pasticcio* e significa “massa opaca ou amálgama de elementos compostos”. Ingeborg Hoesterey (2001) em *Pastiche: cultural memory in art, film, literature* traz inúmeras variações semânticas para a aplicação do pastiche enquanto narrativa hipertextual. Hoesterey explica que o pastiche compartilha do princípio da adaptação, da apropriação, da bricolagem, da colagem, da imitação fraudulenta, da montagem, do plágio, da reciclagem, da refiguração, do simulacro e do travestimento.

Além de todas essas correlações, há ainda alguns teóricos que usam a noção de pastiche no lugar da noção de paródia contemporânea que apresentamos anteriormente. Por outro lado, Hoesterey entende que o forte reaparecimento de escrituras em pastiche no espírito da pós-modernidade se justifica no intuito de problematizar as reescrituras de romancistas dos últimos trinta anos do século XX. A falta de estudos teórico-críticos sobre esta estratégia discursiva ligada ao pensamento contemporâneo do eterno retorno e imitativo levou alguns teóricos de base marxista como Fredric Jamesone e Terry Eagleton, por exemplo, a condenar esta prática. Mas vejamos como alguns teóricos pensaram os usos do pastiche na contemporaneidade.

Embora Rose (1993) se ocupe principalmente dos problemas da paródia, ela traz uma definição prévia importante para entendermos o pastiche como um devir:

[o pastiche] não apenas descreve uma combinação de elementos a partir de outras obras cuja intenção não era apenas retomar estilos, mas a recombinação de diferentes elementos propostos pelo pastiche é entendida como criações originais e que podem receber vários significados (ROSE, 1993, p. 27, tradução nossa).

Rose entende que o pastiche seria uma recombinação de vários elementos textuais oriundos de diferentes obras que, uma vez reorganizados, passam pelo processo de ressignificação e adquirem, assim, novos sentidos.

Nas suas primeiras manifestações, o pastiche foi aplicado de forma pejorativa no campo das artes plásticas, uma vez que sua prática forjava com tal perícia imitativa ser confundido com o original. Já na Renascença, o termo foi muito utilizado para designar “pintores medíocres” que imitavam quadros de grandes mestres italianos com intenções fraudulentas.

É necessário ressaltarmos que a prática imitativa é bastante anterior à criação do termo. Na literatura, especificamente, o pastiche acontece por meio da reunião de estilemas e códigos de textos pré-existentes que são costurados e recebem novas molduras. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registros e níveis de língua com finalidade estética e lúdica.

Deliberadamente cultivado tanto no passado como no pós-modernismo, o pastiche afirma-se como a escrita “a maneira de”, além de fazer usos adaptativos, tais como a modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta, a apropriação ou empréstimo estilístico, a bricolagem, a confecção artística a partir de fontes e modelos heterogêneos, além da montagem de fragmentos oriundos de fontes díspares.

Genette entende, ainda, que o pastiche é, sob vários pontos de vista, em termos aristotélicos, mais potente do que o metatexto (comentários sobre o hipotexto). Sendo mais livre nos seus modos, o hipertexto ultrapassa sem

reciprocidade. A imitação proposta pelo pastiche pode ser lida por si mesma e comporta uma significação autônoma exaustiva. Há em todo pastiche uma ambiguidade na possibilidade de ser lido por si mesmo e na sua relação com o hipotexto. Um exemplo claro são os pastiches presentes na obra de Marcel Proust (2009) feitos a partir da imitação do gênero e do estilo de escrita romanesca de Gustave Flaubert<sup>3</sup>.

Associado à noção de escritura apresentada por Derrida (2005) em *A farmácia de Platão*, nota-se que esse tipo de hipertexto (o pastiche) é suplementar e acrescenta recodificações por meio da recepção do leitor. É um suplemento da leitura ou da escritura. Esse jogo pode muito bem ser aplicado aos mecanismos de enxertia do pastiche, visto que seria preciso, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a lhe acrescentar, não lhe importando o quê.

O pastiche contemporâneo, segundo Hoesterey (2001), trata da imitação de um estilo que resgata a memória cultural do passado e do presente de forma crítica. Há, nas suas costuras, o confronto de gêneros mediados tanto da alta cultura quanto da cultura de massa. Esse conflito no resgate de gêneros e estilos eruditos e populares, simultânea e entrelaçadamente, são uma das tônicas de vários romances brasileiros contemporâneos, tais como as narrativas *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão, *Clarice*, de Ana Miranda e *Em liberdade*, de Silviano Santiago<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>Na primeira parte do livro *Pastiche et mélanges*, Proust trata de seus pastiches feitos a partir dos hipotextos diversos. Essa primeira está dividida em nove tópicos. São eles: *Dans un roman de Balzac; L’Affaire Lemoine, par Gustave Flaubert; Critique du roman de M. Gustave Flaubert sur l’Affaire Lemoine”, par Saint-Beuve, dans son feuilleton du Constitutionnel; Par Henri de Réginer; Dans le Journal des Goncourt; L’Affair Lemoine, par Michelet; Dans un feuilleton dramatique de M. Émile Faguet; Par Ernest Renan; Dans les Mémoires de Saint-Simon.*

<sup>4</sup>Nesses romances, há o resgate do estilo, temas e dos próprios autores que passaram a ser personagens das imitações feitas pelos hipertextos em pastiche. No caso de Haroldo Maranhão, há a imitação do estilo inconfundível do bruxo do Cosme Velho, que passa a dialogar no enredo, com personalidades históricas, políticas e, também, com suas próprias criações ficcionais. Em

Também sob a perspectiva da repetição deleuziana, embora ressaltando a semelhança e não a diferença, o pastiche, segundo Hutcheon (1985, p. 55), geralmente permanece dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação. Repetir na reescritura em pastiche é acentuar a semelhança no hipertexto. Essa visibilidade da retomada imitativa foi trabalhada por Proust (2009) nas suas misturas e releituras dos textos de Flaubert e, por meio delas, há a recorrência ao modelo pastichado a partir da intenção.

Este aspecto, a intenção, é primordial na diferenciação entre o pastiche e o plágio. A decodificação feita pelo leitor ao adentrar no jogo da reescritura em pastiche logo destaca a semelhança e uma homenagem. Por apresentar “uma prática neutra” (ROSE, 1993), o pastiche não necessita, obrigatoriamente, de veia crítica e nem da comicidade nas suas abordagens.

Esta constatação que Rose (1993) realiza aproxima-se bastante da concepção de pastiche segundo a visão de Jameson (1985, p. 18 – 19):

O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor.

Jameson (1985; 1997; 2006) associa dois termos que configuram o “mal-estar” no pós-modernismo: o pastiche e a esquizofrenia. O que acontece, então, com o pastiche, na visão do crítico norte-americano, é que não mais interessa

---

Ana Miranda, há uma tentativa de representar vestígios do cotidiano de Clarice Lispector, ou melhor, impressões sobre como poderia ter sido a rotina de escrita e de vida urbana no Rio de Janeiro da autora de *A paixão segundo G.H.* Por fim, o romance *Em liberdade*, Silviano Santiago retoma a figura autoral de Graciliano Ramos após a sua saída da prisão em 1936.

fazer releitura do passado e apontar as possíveis verdades postas à prova através da ironia, como faziam as paródias no alto modernismo. Importa agora, segundo Jameson, resgatar os mestres singulares, trazer à tona seus estilos e discursos em uma atualidade diferente daquela em que foram feitos.

Uma das autoridades no estudo do termo *pastiche*, de acordo com Margaret Rose (1993, p. 73), é Leif Ludwig Albertsen, que distinguiu a paródia do *pastiche* no que corresponde à reforma polêmica de seus moldes. Para Albertsen, o *pastiche*, diferentemente da concepção depreciativa apontada por Jameson, envolve a reprodução da forma e do conteúdo da obra-alvo de forma original, propondo uma reflexão metatextual tanto da obra precursora quanto do hipertexto. Ou, mais que isso, o *pastiche* é usado principalmente como meio de reviver fatos passados na sua forma amalgamada que indica certa simpatia em relação aos elementos que o pastichiador tomou emprestado.

No que se refere ao emprego do *pastiche* na contemporaneidade, Margaret Rose (1993), no seu capítulo intitulado “*Contemporary late-modern and post-modern theories and uses of parody and pastiche*”, afirma que o pós-modernismo é o momento de fôlego do retorno do *pastiche* como uma “paródia branca”, ou seja, que apresenta uma “ironia branca”. Mesmo assim, há polêmicas no emprego do *pastiche* na pós-modernidade no que tange ao estilo não corresponder a um contexto histórico definido, uma vez que,

apesar das várias feições assumidas, elas [as obras artísticas] são reproduzidas na formação de um todo simulativo. Por esta razão, a história se apresenta de maneira revista, fragmentada e fabricada – em situação implodida e depredada (não apenas a história dos vencedores, mas a história na qual o modernismo foi rechaçado). O resultado foi uma história recriada na feição de um todo esquizoide (ROSE, 1993, p. 224, tradução nossa).

O *pastiche* se insere no espírito pós-modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do

estigma de um processo menorizado. Contudo, a revitalização do pastiche no pós-modernismo estabelece estreitas ligações com a “literatura de exaustão e o fim da originalidade de um estilo autoral” (JAMESON, 1997), além da procura esquizofrênica do mundo e da cultura como um manancial de fragmentos permanentemente reutilizáveis.

No Brasil, Silviano Santiago (2002) também usa o termo pastiche quando se refere à cultura contemporânea, destacando que esta forma intertextual é própria da era pós-modernista, uma vez que “o pastiche não realça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento.” (SANTIAGO, 2002, p. 134).

É importante atentarmos à vinculação do pastiche ao suplemento de escritura apontada por Santiago. Visto por este viés, esse hipertexto abarca a ideia de algo incompleto e que necessita de acréscimos. Cabe, então, aos leitores, a tarefa de atribuir novos significados à essa massa heteróclita pastichiada que, também, pode ser vista como um *phármakon*, se pensarmos nas propostas desconstrucionistas de Derrida. Pela semelhança proposital presente nos códigos, no estilo e na semântica dos hipotextos retomados, o pastiche, ironicamente, exige que o leitor se reporte a aspectos de textos passados, revisitando-os e reavaliando-os. Nesse retorno às fontes, minúcias que passaram despercebidas são ressignificadas e agregadas à uma nova tessitura artística.

Na maioria das vezes, o pastiche é uma homenagem. Feito sob à ótica de “um texto feito como o outro”, esse hipertexto revela-se mais sério no exercício da imitação do estilo: “ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos consistentes que se pode ter sobre seu próprio estilo” (SAMOYAULT, 2008, p. 55). Sendo um pastiche de estilo ou de gênero, essa prática admite variantes. Por fim, a base

decisiva do pastiche se encontra no jogo de reconhecimento da semelhança do outro.

Seja por meio de paródias – tanto pelo viés crítico ou não – ou de pastiches, a literatura confeccionada por meio desses hipertextos se redimensiona e se enriquece, ao passo que ela embaralha elementos biográficos e históricos aos ficcionais da tradição e, também, da contemporaneidade.

### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film and literature*. New York: Indiana University Press, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos/CEBRAP*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

PROUST, Marcel. *Pastiche et mélanges*. France: Éditions L'Imaginaire Gallimard, 2009.

ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TORERO, José. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

TORERO, José; PIMENTA, Marcus. *Terra Papagalli*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# O AVESSE DA PAIXÃO: UMA LEITURA TRANSTEXTUAL DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

THE REVERSE OF PASSION: A TRANSTEXTUAL READING OF *THE PASSION ACCORDING TO G.H.*

Tânia Dias Jordão<sup>1</sup>

**RESUMO:** Gérard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), traz à luz que — assim como pergaminhos antigos tinham suas inscrições raspadas para dar origem a outras — obras derivadas de anteriores também foram construídas palimpsesticamente. No romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, há indícios de elementos de travestimento (transformação estilística degradante) bíblico produzido pela escritora, ao desconstruir temas e textos da Bíblia para redigir seu quinto romance. G.H., protagonista da obra, é uma escultora amadora que realiza uma experiência passional decalcada da paixão de Cristo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Palimpsesto; Bíblia; *A paixão segundo G.H.*; Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** Gérard Genette's *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), brings to light that just as the ancient scrolls had their inscriptions scraped to give rise to other, previous literary works had also been constructed as palimpsests. In Clarice Lispector's novel *The Passion According to G.H.*, the protagonist is an amateur sculptor who has a passionate experience transposed from the passion of Christ. There are signs of biblical travesty produced by the writer, by deconstructing biblical themes and texts to write her fifth novel.

**KEYWORDS:** Palimpsest; Bible; *The Passion According to G.H.*; Clarice Lispector.

## 1 INTRODUÇÃO

Muito além de uma simples intertextualidade (pois *inter* é um prefixo que exprime tanto a ideia de “posição intermediária”, “média”, quanto a percepção de “reciprocidade das relações”, porém nada além disso), encontram-se vestígios na obra *A paixão segundo G.H.* de essa ter sido decalcada

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Doutoranda em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2681-7636>. E-mail: [tdjordao@yahoo.com.br](mailto:tdjordao@yahoo.com.br).

da Bíblia. Para demonstrar que Clarice Lispector, a autora, recorreu a tal procedimento, é pertinente utilizar as categorias de Gérard Genette relativas ao Palimpsesto, no que concerne à transtextualidade (*trans* exprime a noção de “além de”, “para além de”, “para trás”, “em troca de” e “através”). É o prefixo latino *trans* que remete à percepção de uma construção textual em movimento, que atravessa de uma a outra obra — da Bíblia ao romance em questão — uma representação da compleição do Cristo de Deus para a figuração de G.H., aqui entendida como Gênero Humano. Essa perspectiva da Literatura Comparada na vertente transtextual bem poderia complementar o amplo olhar sobre as intertextualidades de Tânia Carvalhal em seu ensaio *O próprio e o alheio* (2003), devido à lacuna existente no horizonte da análise teórica relativa às hipertextualidades.

Segundo Genette (1982, p. 7) o objeto da poética não é o próprio texto, mas sua transtextualidade — a transcendência textual do texto. Esse conceito literário diz respeito a “tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte”<sup>2</sup>. Para o estudioso, há cinco tipos de classes transtextuais que se relacionam frequentemente: a intertextualidade; a paratextualidade; a metatextualidade; a hipertextualidade; a arquitextualidade.

Ainda que haja contínuas imbricações entre essas distintas classes, na análise que ora se faz interessa particularmente a relação nomeada pelo crítico como “hipertextualidade”. Genette (1982, p. 11-17) explica que o hipertexto é derivado de um texto anterior, o hipotexto, a partir de uma relação de imitação ou de transformação.

Como nessas relações, seja de imitação, seja de transformação, o texto que se cria (hipertexto) deixa transparecer o texto anterior (hipotexto), Genette (1982, p. 451) retoma a velha imagem do palimpsesto (um pergaminho que,

---

<sup>2</sup> Tradução própria: “Tudo aquilo que, manifesta ou secretamente, relaciona um texto a outro”.

raspado para nova inscrição, deixa entrever a precedente) para designar todo e qualquer hipertexto.

*A paixão segundo G.H.* será, portanto, analisada na perspectiva transtextual acima apresentada, como sendo um hipertexto da Literatura Sagrada judaico-cristã.

Nesse sentido, abordar-se-á o hipotexto segundo o horizonte apontado por Erich Auerbach, ou seja, considerando, além do aspecto sagrado, a Bíblia definida como “literatura”. Esse crítico literário alemão, ao publicar *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, abre caminho para posteriores análises relativas à narratividade bíblica. Na esteira de Auerbach, Robert Alter lança *A arte narrativa da Bíblia* possibilitando outro olhar sobre a Bíblia por meio da aproximação literária (ALTER, 2007, p.10). Por outro lado, o próprio Alter (2007, p. 28-29) cita diversas obras da literatura ocidental que estão claramente fundamentadas sobre um patamar bíblico, sem, entretanto, reivindicá-lo como verdade revelada. Haroldo de Campos, poeta e crítico brasileiro, também alude ao aspecto literário da Bíblia em *Qohélet = O-Que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*, de 1991, e *Metalinguagem e outras metas*, de 1992.

Assim como a literatura ocidental bebe do manancial bíblico, essa Escritura mesma tem vários de seus textos redigidos a partir de uma fonte anterior, oral ou escrita, gerando narrativas paralelas que podem estar em livros distintos ou dentro de um único livro, como é o caso de *Gênesis*. Nesse livro bíblico, encontramos, por exemplo, três relatos de um casal nômade (as personagens variam: ora Abraão e Sara, ora Isaac e Rebeca), que está no Egito (ou em Gerara) e combina mentir ao povo local dizendo ser irmãos para salvar a própria vida, pois a matriarca é desejada pelo monarca local: o Faraó egípcio, na primeira narrativa, o rei filisteu, Abimelec, nas seguintes (Gn 12, 10-20; Gn

20; Gn 26, 1-11)<sup>3</sup>. Comprova-se, pois, que a própria Escritura Sagrada possui hipertextos internos.

A retomada de textos precedentes, alterando-lhes algumas características, a fim de escrever um novo texto, é tão comum na Bíblia que mesmo os Evangelhos são escritos desse modo. E assim como os autores bíblicos o fizeram, escritores de todos os tempos retomam hipotextos e escrevem novas histórias sobre antigas, dando-lhes outra roupagem. Há indícios de que Clarice Lispector seja uma escritora que se utilize desse procedimento; e, como acima se afirmou, o faça justamente a partir da Bíblia.

Desde seu romance inaugural, *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector chama a atenção da crítica por tocar o *inexprimível*, como se pode ler em Antonio Candido (1970). Tal característica é coerente a seu modo de vida, conforme testemunha Olga Borelli, em “A difícil definição”: “ela sempre vivia num atualismo místico. Deus era a sua mais íntima possibilidade”. Borelli, secretária da escritora após esta ter tido uma das mãos queimada, acompanhou-a até seu fim, e atesta: “pelo conhecimento que dela tive notei que sua ação na vida *sempre correspondia a uma busca*. Em suas conversas sempre surgia o questionamento do sentido da vida, Deus, morte, matéria, espírito” (BORELLI, 1988, p. XXIII. Itálico meu).

Para construir a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, que é de um insistente perscrutar, a escritora, que tem origem judaica, recorre à literatura sagrada judaico-cristã: seja citando literalmente textos bíblicos, seja sobrepondo seu relato sobre temáticas bíblicas, seja, ainda, usando uma poética semita, cadenciada e repetitiva, conforme se demonstrou em análise anterior (JORDÃO, 2013, p. 154-169).

---

<sup>3</sup> As referências a todos os livros bíblicos, cujas autorias são correntemente incertas, se farão conforme *A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p. 16, e não citando AUTOR, ano, página.

Poucos anos após a publicação de *A paixão segundo G.H.* (doravante, PSGH<sup>4</sup>), Luís Costa Lima, que até então havia sido um crítico implacável à escritora, encontra no romance uma via mística reversa (LIMA, 1969, p. 98-124); o que é corroborado por Olga de Sá (1993). É, porém, Benedito Nunes, filósofo e crítico literário paraense, quem percorre toda a obra de Clarice e atenta, desde o primeiro momento, para um viés bíblico nesse livro, em seu ensaio: “A experiência mística de G.H.”, publicado em 1966 e republicado em 1973.

G. H., a protagonista que tipifica o Gênero Humano, percorre sua via em uma travessia pelo oposto daquela traçada pelo Filho de Deus. Clarice escreve essa obra como um palimpsesto bíblico, um travestimento da experiência passional de Jesus Cristo narrada segundo Mateus, Marcos, Lucas e João, conforme explanação anterior (JORDÃO, 2007).

Genette (1982, p. 237) afirma que a transformação séria, ou transposição, é sem sombra de dúvidas a prática hipertextual mais importante. É o que Clarice Lispector realiza, conforme se demonstrará. Entretanto, a transformação realizada no romance toca tal grau de deformação no que concerne à experiência eucarística cristã, que se pode classificá-la como um travestimento, uma “transformação estilística com função degradante” (GENETTE, 1982, p. 33), ainda que, possivelmente, não tenha sido escrita com função satírica. No contexto desta análise, utilizaremos *travestissement* (travestimento) *a la italiana*, como uma travessia...

A escritora inicia essa obra com uma nota destinada “a possíveis leitores”, na qual afirma:

---

<sup>4</sup> A primeira edição desse romance foi em 1964. A edição aqui utilizada é a Edição Crítica organizada por Benedito Nunes, de 1988. Não utilizei o formato usual de citação (LISPECTOR, 1988, p. 00) para não confundir o leitor com outras obras da escritora republicadas naquele mesmo ano.

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — *atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar* (PSGH, p. 5. Itálico meu).

São pessoas que sabem que só se chega ao destino realizando árdua travessia que Clarice deseja por leitores. E é um percurso pelo avesso que ela propõe àqueles que se aventurarem a perfazer o itinerário vivido por G.H., protagonista e narradora desse romance, o quinto de Clarice, publicado em 1964. Realizar essa jornada pressupõe um processo penoso, em que se vive, com a personagem, a passagem pelo “oposto daquilo que se vai aproximar”. Só as “pessoas de alma já formada” são convidadas à travessia; somente elas conseguirão passar pela paixão com a personagem. De fato, para mergulhar na densa escritura lispectoriana, almas “informes”, seguramente, não abarcarão por completo toda a intensidade expressa em tais obras. Ser leitor(a) de alma formada requerido(a) para essa obra, é ter maturidade e aptidão para “dar a mão” à G.H., transpor com ela o doloroso caminho de sua *descese*, análoga à vivida por Jesus em sua paixão: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar [...]” (PSGH, p. 24); “Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta” (PSGH, p. 64).

Se toda a obra dessa escritora é considerada “uma experiência, no limite, indecifrável, seja para seu público cativo, seja para os que dela se aproximam pela primeira vez” (ROSENBAUM, 2002, p. 8), a proposta de retomar seu romance de 1964, a partir do horizonte transtextual, aponta para um olhar elucidativo de tal escrita.

Na leitura aqui sugerida, apresentam-se indícios de que tal passagem se inscreva sobre outra, presente na Bíblia. Para Northrop Frye<sup>5</sup> (2004), a Escritura Sagrada judaico-cristã foi assimilada radicalmente pela cultura ocidental e, portanto, forja nossa matriz cultural. O que se pretende demonstrar é que há uma imbricação de *A paixão segundo G.H.* sobre *A paixão de Jesus Cristo*, segundo os Evangelhos. E dentre os rastros do processo de rasura do hipotexto presentes no texto lispectoriano, encontra-se o título do livro, que se apresenta como índice contratual do que acima se afirma (GENETTE, 1982, p. 16), pois se pode justapô-lo àqueles do Novo Testamento bíblico, em que encontramos *a paixão* de Jesus Cristo narrada *segundo* cada um dos quatro evangelistas. Na obra de Clarice, a personagem que passa pela paixão é a mesma que a narra. É a paixão de G.H segundo a própria G.H.

## 2 KENOSIS

G.H., iniciais inscritas em valises de couro, é o que se tem para nomear a escultora amadora que mora em um apartamento de cobertura, no Rio de Janeiro, sozinha. Logo nas primeiras páginas se percebe que a protagonista é uma mulher superficial em suas relações. Um dia após a empregada, que estivera com ela por seis meses, se despedir, já não se lembra de seu rosto. A impressão de superficialidade e frivolidade vai se confirmando ao se adentrar na trama, que é constituída pela dupla paixão de G.H: a de viver um profundo aniquilamento que a faz perder a própria identidade e a de precisar narrar tudo aquilo que vivera, na procura de dar sentido à descida abismal pela qual passara na véspera. O romance é a narrativa da experiência passional de G.H, contada no dia seguinte à deseroização da protagonista: o esvaziamento de sua humanidade. Necessita relatar; está em busca, tentando entender o que vivera.

---

<sup>5</sup> Tese defendida pelo crítico canadense a partir das referências de W. Blake, na qual o pesquisador afirma que a escritura sagrada judaico-cristã é a forjadora de toda a arte ocidental.

Contar a história fá-la passar novamente pela paixão para recuperar o sentido daquilo que lhe sucedera: “— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (PSGH, p. 9), principia a narradora.

Essa obra pode ser lida como uma densa representação da busca do sentido de ser-se humano. Nesse caso, as iniciais G.H. podem ser compreendidas como relativas a *gênero humano*: “A paixão segundo o gênero humano”, como insinua Claire Varin <sup>6</sup>. Essa paixão seria vivida como uma parábola de concavidade para cima, em que a protagonista, gradualmente, vai abandonando a própria humanidade, desistindo de ser o que é, despersonalizando-se até chegar ao mais profundo não-ser. Esvaziada da condição humana, caindo no mais reentrante abismo, aniquilada no que se reconhece, nadifica-se para, então, voltar a subir e, enfim, alçar plenamente a humanidade. Tal experiência pode ser lida em analogia à paixão vivida pelo Filho de Deus que, como se lê no *Evangelho segundo João*, deixa a divindade (“sai do Pai”, assume a nossa carne)<sup>7</sup>, se faz homem, servo, último<sup>8</sup>... E após ser torturado e assassinado em uma cruz, como um malfeitor, é ressuscitado e volta a assumir a divindade<sup>9</sup>.

Na leitura ora proposta, toma-se por hipotexto não somente os textos da paixão experimentada pelo Filho de Deus, segundo cada um dos evangelistas<sup>10</sup>, mas a Bíblia em seu conjunto; em particular, o texto de Paulo aos cristãos de Filipos:

Ele tinha a condição divina,  
e não considerou o ser igual a Deus  
como algo a que se apegar ciosamente.

<sup>6</sup> VARIN (2002, p. 72) em nota de rodapé, questiona: “A personagem feminina G.H. seria andrógina? G.H. como gênero humano?”

<sup>7</sup> Jo 1, 1-2. 14.

<sup>8</sup> Jo 13, 1-15

<sup>9</sup> Relatos da paixão e ressurreição de Jesus, o Cristo, estão presentes nos quatro evangelhos.

<sup>10</sup> As narrativas da paixão de Jesus podem ser encontradas em: Mt 26-27; Mc 14-15; Lc 22-23; e Jo 18-19.

Mas esvaziou-se a si mesmo,  
 e assumiu a condição de servo, tomando a semelhança humana.  
 E, achado em figura de homem,  
 humilhou-se e foi obediente até a morte,  
 e morte de cruz! (Fl 2, 6-8).

O leitor encontra a personagem-narradora à mesa do café da manhã fazendo bolinhas com o miolo do pão e se decidindo por realizar uma limpeza no apartamento, atividade que lhe agradava, mas que não considerava apropriada a seu *status* social. A ocasião era propícia a isso devido ao fato de Janair, a empregada, ter se despedido na véspera. Assim, resolve começar a limpeza justamente pelo quarto de empregada, que julga estar imundo, entulhado de jornais e coisas velhas.

A partir de então, G.H. traçará sucessivos e corrosivos percursos: travessias externas e internas que a farão penetrar no oposto de si mesma. Ao começar seu caminho, sem perceber se dirigir a um processo de desconstrução do que é, G.H. passa pela cozinha e área de serviço, de onde contempla o interior do edifício onde vive:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada atravesssei a cozinha que dá para a área de serviço. [...] Encostei-me à murada da área. [...] Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. [...] Olhei para a área interna. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas [...]. O bojo de meu edifício era como uma usina (PSGH, p. 24).

Seu edifício já preconiza o que se reconhecerá depois como características da personagem: beleza superficial por fora e feiura de “usina” por dentro. G.H. vive de aparências; para deixar a “lisura de superfície” de sua existência necessitará percorrer duro caminho e ver de frente, reconhecer o

“bojo” da própria vida. Está decidida a começar a faxina pelo não-visitado de sua casa: o quarto de empregada. Assim, deixa sua zona de conforto, um apartamento luxuoso, agradável, cheio de cortinas e penumbras, em direção a algo que parece estar fora e acima desse espaço de bem-estar: “Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas [...]. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (PSGH, p. 26).

Para chegar a esse aposento inicia sua travessia, imageticamente, por um corredor: “Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área” (PSGH, p. 25). Passa por esse corredor escuro que se segue à área de serviço e se depara com um “quadrilátero de branca luz”, a ponto de ter que proteger os olhos. Era um “quarto-minarete”. Pensava que encontraria um cômodo escuro, confuso, úmido, sujo, e se assusta, ofuscada pelo excesso de luz, surpreendida pela ordem, secura e limpeza. “Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico” (PSGH, p. 26). Tem a sensação de estar diante de um deserto.

G.H. quer entrar no quarto, mas tem novo sobressalto ao ver um desenho em uma das paredes. Percebe que, para penetrar no aposento, terá que passar por “três múmias”, feitas a carvão por Janair: “E foi numa das paredes que num movimento de recuo vi o inesperado mural. [...] Estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de um mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (PSGH, p. 27). Diante daquele painel, a mulher, que se reconhece nele, tem a sensação de estar defronte a uma inscrição rupestre em que suas “três figuras soltas como três aparições de múmias” (PSGH, p. 27) protegem um local sagrado. Ela chegara ao reverso do próprio apartamento.

Então, desnorteada por Janair ter conseguido impingir sua presença àquele recinto, desorientada com tamanha austeridade, G.H. sente-se mal e “deixa vir a sensação [...] do silencioso ódio” da empregada (PSGH, p. 28):

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (PSGH, p. 29).

É passando pelo “oposto do que criara” que essa mulher, que vive entre aspas, traveste a experiência passional bíblica. Experimentando extremo incômodo naquele ambiente que a irrita devido a secura, silêncio, luz, a mulher se obriga “a um ânimo e uma violência” e consegue adentrar no quarto nu, ainda que tenha uma cama com um colchão velho e, encostado à cama, um guarda-roupa de uma única porta. “Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios” G.H. força uma abertura no guarda-roupa esturricado pelo sol (PSGH, p. 30), e como só consegue abrir uma fresta de porta, curiosa, coloca o que consegue de seu rosto naquele pequeno rasgo para perscrutar seu interior:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito (PSGH, p. 32).

A narradora faz, então, o leitor saber de sua extrema repugnância a baratas e de seus cuidados para que jamais viesse a encontrar esse inseto em sua casa. Aterrorizada, encurrala-se entre o pé da cama e a porta do armário, e não vê saída, a não ser que passe “pela barata”. Sua mão busca fechar a porta do

guarda-roupa, porém recua... “É que lá dentro a barata se movera” (PSGH, p. 34). A manhã vai pela metade... Sente o sol lhe queimar a nuca, naquele deserto escaldante. Pensa que a barata pode voar, lhe dar o bote. Sente-se “enclausurada” naquele “forno seco”, diante do inseto que, bem devagar, vai saindo e já tem grande parte do corpo fora da porta. Com violência, “num só golpe”, G.H. bate a porta emperrada do armário, espremendo a barata ao meio. Isso faz com que uma massa clara saia de dentro da barata, e a mulher sente seu asco aumentar. E, a partir de então, ela se confunde com a barata ao dar-se conta de que ambas são da mesma matéria: “E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência — e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (PSGH. p. 38). Pouco a pouco percebe estar perdendo a humanidade e se igualando à barata.

Enquanto, cada vez mais assustada, reflete sobre a própria realidade e sobre o ato de matar, que tem consequências tanto para o objeto quanto para o sujeito da ação. G.H. percebe que o inseto ainda se mexe e olha para ela. Em crescente repulsa, sente-se gradativamente incrustada à parede, colada à mulher desenhada a carvão: “eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede” (PSGH, p. 42). Vai se dando conta de sua própria verdade, aniquila-se até caber “dentro” do desenho.

O calor insuportável fá-la sentir os lábios secos; seu estômago se revolta. Quer sair do quarto, mas não pode, porque a barata está em seu caminho. Temerosa, exaurida, G.H. consegue, devagar, sentar-se na cama. O inseto que, antes, estava à altura de seu rosto, agora a vê de cima para baixo. E, de baixo, a mulher observa um pouco mais da massa da barata, lentamente, se espremer de dentro para fora.

Está apavorada. Sente náuseas intensas e percebe que ainda falta algo... necessitará passar por sua mais radical travessia: a total deseroização. Só deixando de ser o que é poderá vir, verdadeiramente, a ser. Coisifica-se, iguala-se à barata, nadifica-se para, enfim, ser capaz de ressignificar a própria vida.

Conforme análise anterior (JORDÃO, 2008, p. 138), nota-se que, sustendo o viés palimpséstico dos evangelhos, a escritora faz G.H. experimentar a paixão — com todo o teor semântico que esse verbo porta, atinente ao sabor e ao saber — até o extremo. A escultora defronta-se com a extenuação de sua vida, no limiar do humano... E, então, percebe ser possível apreender a vida em “sua imanência, com horror e encantamento”, não transcender, porque “a transcendência é uma transgressão” (PSGH, p. 54).

Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado, pecado assassino de mim mesma.

O antipecado. Mas a que preço.

Ao preço de atravessar uma sensação de morte.

Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma (PSGH, p. 106).

Terá que “atravessar uma sensação de morte”, porém, para se acercar ao liminar ritualístico, G.H precisou transpor o corredor, passar pelo quarto-minarete com suas múmias e seu armário escuro, e, por fim, percorrer a passagem estreita, *atravessar* a barata. “A passagem estreita fora pela barata difícil”<sup>11</sup> (PSGH, p. 43). Ao longo de toda a obra, a protagonista-narradora utiliza

<sup>11</sup> Transposição de Mt 7, 13-14.

continuamente verbos que dão ideia de movimento e de passagem ao descrever a experiência do dia anterior, assim como no trecho citado acima (atravessar, levantar, avançar...). Trata-se, pois, de *pessach*, uma passagem. A paixão culmina em Páscoa!

### 3 PATHOS

A experiência de G.H., vivida dentro de uma epifania corrosiva, urge ser relatada para que possa ser compreendida pela própria protagonista. Após atingir o limiar de sua existência por sofrer a prova de, cheia de nojo, ter colocado na própria boca a massa do inseto asqueroso, G.H. nota que ainda lhe resta fazer nova travessia: dar voz à experiência! Precisa reviver o fracasso da véspera na tentativa de explicitar sua deseroização. Para a narradora, contar é tocar o indizível, viver nova paixão. É transpor aquilo que vivera para a impossível voz; o que pode explicar o fato de a narrativa principiar e findar por seis travessões, ciclicamente. Em oposição ao número “sete” — que pode indicar plenitude, na Bíblia — “seis travessões” é índice de incompletude. O fracasso da voz expresso por esses travessões é ressaltado, na estrutura cíclica da obra, pelo encadeamento entre os capítulos. O mesmo período que conclui um capítulo inicia o seguinte, como um vestígio do tartamudear da narradora.

O título da obra acautela o leitor para a possibilidade de haver uma paixão no próprio ato de narrar, pois a narradora é profundamente afetada pelo que conta: *A paixão segundo G.H.* que acontece enquanto se dá a narração da paixão anterior. Àquele que acompanha o relato transparece a agonia de G.H. por não saber como principiá-lo: “Que abismo entre a palavra e o que ela tentava” (PSGH, p. 44). Em seu esforço, traduz “sinais desconhecidos” para “língua também desconhecida” (PSGH, p. 15).

Defrontando-se com a inviabilidade de dar voz àquilo que vivera na véspera, G.H. segue procurando-lhe o sentido e as palavras para expressar o ter

passado por reiterados sustos, do corredor à barata, em progressiva dilaceração do próprio ser. Tateia no escuro em busca da voz, pois, para ela, falar torna-se um ato mudo e mesmo falar com Deus “o que de mais mudo existe” (PSGH, p. 103). “Aquilo de que se vive — e por não ter nome só a mudez pronuncia — é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser” (PSGH, p. 112).

Ser, na concepção bíblica, é próprio de Iahweh. Ele é o único verdadeiramente existente. É assim que Ele se apresenta a Moisés quando este pergunta seu nome: “‘Eu sou aquele que é.’ Disse mais: ‘Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU<sup>12</sup> me enviou até vós.’” (cf. Ex 3, 1-15). E é também assim como se intitula o Nazareno: “[...] se não crerdes que EU SOU<sup>13</sup>, morrereis em vossos pecados” (Jo 8, 24). Ele é o Eterno, “Aquele-que-é, Aquele-que-era e Aquele-que-vem” (Ap 1, 8), “Vós que sois, que éreis e sereis” (Ap 11, 17). Ainda na perspectiva bíblica, nós não “somos” senão n’Aquele-que-é, pois é nele que “vivemos, nos movemos e existimos” (At 17, 28), já que não temos a vida por nós mesmos.

De outra parte, a narradora do romance nota que só pode “ser” ao reconhecer-se não-sendo. Autoconhecimento apofático<sup>14</sup>. Alex Villas Boas, retomando Lebrun, afirma que do sofrimento — bem como do amor — “melhor se fala” retirando o véu do enigma humano:

Por serem essencialmente humanos, o sofrimento e o amor são universais e permeiam a concretude mais real da existência, ao mesmo tempo que escapam do domínio humano, de modo que de ambos melhor se fala na forma de *desvelamento* do Mistério humano, como necessidade de *responder* [*diké*] à questão do sentido *sofrida* como uma falta a ser preenchida [*pathos*] (BOAS, 2016, p. 17. Itálicos do autor).

<sup>12</sup> Maiúsculas seguindo *A Bíblia de Jerusalém*.

<sup>13</sup> Maiúsculas seguindo *A Bíblia de Jerusalém*.

<sup>14</sup> Como a Teologia apofática, que se refere ao conhecimento de Deus afirmando o que Ele não é.

Essa obra de Clarice Lispector é uma busca por responder “à questão do sentido *sofrida* como uma falta a ser preenchida”. E como toda a narrativa pode ser lida como um travestimento bíblico, ressalta-se que G.H. se descreve como uma citação, imagem “entre aspas”:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto.

[...] Detalhadamente não sendo, eu me provava que — que eu era. (PSGH, p. 22).

Conforme a narradora alcança a percepção de si mesma pela negação, descortina-se para ela também que “a vida é uma missão secreta. Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada a senha, morro sem saber de quê” (PSGH, p. 112). Busca compreender-se e, de modo semelhante às personagens bíblicas designadas a uma missão, vê que nasceu incumbida: “E o segredo é tal que, somente se a minha missão chegar a se cumprir é que, por um relance, percebo que nasci incumbida — toda vida é uma missão secreta” (PSGH, p. 112). E o que se cumpre? O total aniquilamento daquilo em que se distinguia dos demais seres. Sua missão secreta, por conseguinte, é a plena dilaceração daquilo em que se particulariza. É a perda, inclusive, da possibilidade de reconhecer-se, já que lhe falta o nome, signo de sua identidade. Leva a capa de um nome, iniciais que diluem aquilo que a personagem representa.

Na Sagrada Escritura judaico-cristã, o nome próprio tem a faculdade de indicar a missão de quem o porta e pode fixar-lhe o destino, como é o caso, por

exemplo, do nome Jacó, que se refere tanto ao fato de este patriarca ter segurado o calcanhar do irmão ao nascer (Gn 25, 26) quanto de o ter suplantado, quando adulto (Gn 27, 36). Isso ocorrerá mesmo com a Jerusalém futura, cidade que receberá profeticamente outros nomes (Is 1, 26). A mudança do nome indica que se altera a vocação, como ocorre com Abrão que, para designar que está apto a exercer a missão de ser “pai de uma multidão”, passa a ser chamado de Abraão (Gn 32, 27-28). Por sua vez, Simão terá seu nome alterado para Pedro (Mt 16, 17-18; Mc 3, 16; Lc 6, 14)) ou para Cefas (Jo 1, 42), a fim de designar sua missão de sustentar, como uma rocha, a comunidade que se inicia a partir da experiência com o Crucificado/Ressuscitado. O próprio Jesus recebe seu nome apontando para a missão que irá realizar:

[...] eis que o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho, dizendo: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus, pois ele salvará o seu povo dos seus pecados” (Mt 1, 20-21).

Não obstante, na leitura dessa obra de Clarice, considerada como um travestimento bíblico, de que modo G.H. pode afirmar estar incumbida para uma missão se não porta um nome? Se há falta de nome, pode haver identidade? Pode haver alguma missão específica? “A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome” (PSGH, p. 112). Resta apenas a contínua procura: pela própria identidade; pela condição humana. Por isso sua missão é secreta. Nem ela própria tem a chave.

E nessa procura, a narradora rememora a lenta e dura jornada percorrida na véspera: Em um primeiro instante, ao chegar ao quarto, assustara-se com a sensação de ser repelida pelo cômodo: “De início eu fora

rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto” (PSGH, p. 33). É insuportável o que sente, mas não sucumbe a isso e enfrenta a visão, confirmando a sensação de estar diante de um deserto: “Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto” (PSGH, p. 39). E G.H. faz uma travessia da visão exterior para uma consciência corporal de ser, ela mesma, deserto: “Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda<sup>15</sup>, como a de uma flor. Que oferecia eu? que podia eu oferecer de mim – eu, que estava sendo o deserto [...]?” (PSGH, p. 84).

Naquele denso, reverberante deserto externo e interno, em que o silêncio brame ensurdecedor, fascinada, a personagem experimenta e cede à tentação:

E na minha grande dilatação, eu estava num deserto. Como te explicar? Eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora (PSGH, p. 40).

Por conseguinte, ao contrário da mítica Eva do livro bíblico, que é seduzida em um jardim<sup>16</sup>, G.H. sofre sua tentação em um deserto, como Jesus de Nazaré:

Jesus, pleno do Espírito Santo, voltou do Jordão; era conduzido pelo Espírito através do deserto durante quarenta dias e tentado pelo diabo. Nada comeu nesses dias e, passado esse tempo, teve fome. Disse-lhe, então, o diabo: “Se és filho de Deus, manda que essa pedra se transforme em pão”. Replicou-lhe Jesus: “Está escrito: *Não só de pão vive o homem*”.

<sup>15</sup> A esse respeito ver Gn 4, 3-4; Ex 34, 19.

<sup>16</sup> Gn, 3, 1-6.

O diabo, levando-o para mais alto, mostrou-lhe num instante todos os reinos da terra e disse-lhe: “Eu te darei todo este poder com a glória destes reinos, porque ela me foi entregue e eu a dou a quem eu quiser. Por isso, se te prostrares diante de mim, toda ela será tua”. Replicou-lhe Jesus: “Está escrito: *Adorarás ao Senhor teu Deus, e só a ele prestarás culto*”.

Conduziu-o depois a Jerusalém, e colocou-o sobre o pináculo do Templo e disse-lhe: “Se és Filho de Deus, atira-te para baixo, porque está escrito:

*Ele dará ordem a seus anjos a teu respeito,  
para que te guardem.*

E ainda:

*E eles te tomarão pelas mãos,  
para que não tropeces em nenhuma pedra*”.

Mas Jesus lhe respondeu: “Foi dito:

*Não tentarás ao Senhor, teu Deus*”.

Tendo acabado toda a tentação, o diabo o deixou até o tempo oportuno (Lc 4, 1-13<sup>17</sup>. Itálicos de *A Bíblia de Jerusalém*).

Ainda que se possa demonstrar como a obra traveste cada uma das tentações acima, ater-se-á, aqui, somente ao fato de a protagonista G.H., opondo-se a Jesus, ceder à sedução. Ele refuta as três. Ela, por seu lado, contesta o hipotexto (sobre isso, GENETTE, 1982, p. 416, irá discorrer como sendo uma “transvalorização”). A narradora conhece o texto bíblico que proíbe tocar o que é imundo, e o cita literalmente, buscando compreender a razão da interdição expressa no livro sagrado.

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? (PSGH, p. 46).

<sup>17</sup> Relato paralelo a: Mt 4, 1-11 e Mc 1, 12-13.

“Mas não comereis das impurezas: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão”. E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, e nem a cegonha, e todo o gênero de corvos.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz — [...] o fruto do bem e do mal — comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto.

Pior — me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo (PSGH, p. 47).

Ingerir o imundo é interdito, uma transgressão presente nos livros bíblicos *Levítico* e *Deuteronômio*<sup>18</sup>. O romance em questão, com citação direta da Torá<sup>19</sup>, deixa manifesto ao leitor que a narradora conhece essa Escritura Sagrada e pinta a tela de fundo da diegese com esboços dos mitos criacionais bíblicos. “O fruto do bem e do mal” acima referido foi aquele proibido a Adão e Eva; conhecer o bem e o mal, o proibido, para G.H. era o que “a expulsaria de um paraíso de adornos” e que a “levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto”, castigada, como também o casal primordial foi punido após a mítica queda, conforme narrativa apresentada no capítulo 3 de *Gênesis*.

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e viu que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido que com ela estava e ele comeu. Então

<sup>18</sup> Além de considerar a referência a Lv 11, 13-19 e Dt 14, 11-19, conferir também Mt 15, 10-20.

<sup>19</sup> Os cinco primeiros livros da Bíblia, denominados, na Bíblia cristã, Pentateuco.

abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram (Gn 3, 1-7).

O fruto proibido do paraíso está na árvore que fica bem no meio do jardim, a árvore do conhecimento do bem e do mal. Segundo o *Gênesis*, esse fruto é desejável para adquirir discernimento (Gn 3, 6). Os olhos de Eva e de Adão se abrem tão logo o experimentam e, assim, eles se dão conta da própria nudez (Gn 3, 5.7). De modo semelhante, quando G.H. come do que lhe é interdito — a massa que sai da barata — passa, também ela, a ter consciência de si mesma. Em ambos os casos, as personagens são conhecedoras da interdição e assumem infringi-la, o que resulta em adquirir “o conhecimento do bem e do mal”.

No contexto dessa obra lispectoriana, a narradora se justifica ao refletir sobre sua ação ante a árvore do conhecimento do bem e do mal: “A verdade é o que é [...] assim, pois, entende? por que teria eu medo de *comer o bem e o mal*? se eles existem é porque é isto que existe” (PSGH, p. 93. Itálicos meus). E depois desse arrazoamento, prossegue e afirma ter comido “do fruto proibido”, ou seja, “da vida”: “Lembra-te que eu *comi do fruto proibido*<sup>20</sup> e no entanto não fui fulminada pela orgia do ser. Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que eu me salvaria *se não tivesse comido da vida...*” (PSGH, p. 93. Itálicos meus).

A narradora nomeia o “fruto proibido” que comera com dois nomes distintos, “o bem e o mal” e “a vida”! De fato, as narrativas criacionais presentes no primeiro livro bíblico salientam que há duas árvores: “a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal” (Gn 2, 9). Interessa considerar que a árvore presente no *meio do jardim* é a da *vida*; entretanto, a interdição do Criador incide sobre a árvore do conhecimento do

<sup>20</sup> Acerca da experiência da liberdade, no paraíso, Gn 2, 8-17. 3,1-24. Da escolha, Dt 30, 15-20. Sl 1.

bem e do mal, “porque no dia em que dela comeres terás que morrer” (Gn 2, 17). Por outro lado, ao contestar a serpente, Eva se refere à árvore “que está no meio do jardim” como sendo proibida (Gn 3, 3); portanto, Eva parece se referir à árvore da vida. Isso permite concluir que há duas tradições paralelas que nomeiam diferentemente a árvore que está no centro do jardim, e que estão entrelaçadas na redação final de *Gênesis*. Clarice, no travestimento transtextual construído sobre esse livro bíblico, demonstra compreender que as duas denominações seriam relativas a uma única árvore, da qual, o mesmo fruto que leva ao conhecimento do bem e do mal seria também o da vida.

A tensão impingida na narrativa que não evolui faz o leitor percorrer o deserto do relato com a personagem-narradora tentada pela barata-serpente prestes a lhe dar o bote! G.H. rememora a aguda repugnância sentida na véspera, quando, recusando aquele asco, se lembra de que já se alimentara do leite materno, branco como aquela massa. Conclui, então, que o leite é insípido e antes do humano: “Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? Não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna?” (PSGH, p. 105). Tenta refletir, porém já não é capaz. E, então, vomita violentamente, alucinada. É como se aquela exaltação não fosse própria, como se estivesse agindo sob uma hipnose. E termina por pensar que barata/cobra hipnotiza pelo olhar.

Fora depois daquela convulsão em seu corpo que G.H., sentindo-se “simples como uma menina” (PSGH, p. 106), conseguiu, por fim, colocar o que saía da barata na própria boca. “Como uma transcendência. [...] Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la” (PSGH, p. 107).

Em seu relato, irá denominar a atração por aquela massa insípida como uma sede demoníaca, pecaminosa, que a levará a comer do néctar sem sabor que define como “um nada que é o Deus” (PSGH, p. 67). O travestimento chega ao ápice ao divinizar, então, o que sai da barata e comungar aquilo que iconiza,

situando a sensação daquele instante “no polo oposto do sentimento-humano-cristão” (PSGH, p. 67).

Eu estava limpa [...] a ponto de entrar na vida divina [...] vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada<sup>21</sup>: maná é como uma chuva e não tem gosto. Sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror (PSGH, p. 67).

Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora um desmaio. Fora mais uma vertigem, pois eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito” (PSGH, p. 106).

“Até que a lembrança ficou tão forte que meu corpo gritou todo em si mesmo”, afirma em seu relato. E inundada por tanta náusea, crispa as unhas na parede ao lado enquanto recorda um trecho de uma das sete cartas presentes no *Apocalipse*, o último livro bíblico, rasurando-lhe o contexto: “ — — — porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca’, era Apocalipse segundo São João”<sup>22</sup> (PSGH, p. 107).

E tão intensa é a revolução interna experimentada que, mesmo com a distância de um dia, ao narrar o que vivera G.H. só consegue fazê-lo contorcendo a linguagem, confrontando-a a seu oposto. Escorregando por cadenciamentos repetitivos, sem poder evoluir com o relato, a narrativa falha e cai no silêncio. A paixão da linguagem se condensa pelo avesso:

<sup>21</sup> Referência a *Êxodo* 16.

<sup>22</sup> Ap 3, 16. No contexto desse livro, as palavras são ditas por Cristo ao bispo (Anjo da Igreja) de Laodicéia.

O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver nunca se pode chegar antes. *A via-crucis* não é um descaminho, é a *passagem única*, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta, é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. (PSGH, p. 113. Itálicos meus).

A obra condensa a erosiva mística dessa mulher banal em oposição à Paixão do Homem<sup>23</sup> por excelência, consoante o que se afirmou em Jordão (2008, p.138-140). A narradora sofre ao buscar e relatar a procura da própria identidade e, por fim, precisar desistir de ser o que é — como escolha! “Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano.” Apogeu da revelação.

A paixão visa à posse do ser, à posse da identidade última, perseguida em 182 páginas de uma escritura arfante, em que o texto respira e transpira esse itinerário do indizível. Paixão do homem, sua via-crucis, a **insistência** busca a **desistência** final, como glória e prêmio. Desistir é revelação última, a epifania das contradições entre ser e linguagem (SÁ, 1988, p. 213. Negritos da autora).

G.H. parece “subir para baixo” para tocar o ápice de sua vida, ao experimentar o abissal declínio ao inferno de si mesma; bem como o Filho de

<sup>23</sup> “Eis o homem!” É assim que Pilatos apresenta Jesus, já torturado, aos judeus, durante a Paixão. (Jo 19, 5).

Deus passara pela *descese* abismal<sup>24</sup>, segundo os evangelhos. A Paixão se consuma então...

E que se vejam as folhas, como elas são verdes e pesadas, elas se exasperam em coisa, que cegas são as folhas e que verdes elas são. E que se sintam na mão como tudo tem um peso, à mão inexpressiva o peso escapa. Que não se acorde quem está todo ausente, quem está abortido está sentindo o peso das coisas. Uma das provas da coisa é o peso: só voa o que tem peso. E só cai — o meteorito celeste — o que tem peso (PSGH, p. 92).

A narradora, toda ausente, sentindo o peso das coisas, conclui: “Só cai [...] o que tem peso”! Não obstante, teme perder a própria humanidade — “ah, perdê-la dói, meu amor” (PSGH, p. 92); mas sabe que o itinerário terá que ser concluído. Terá que atravessar seu próprio “martírio humano” (PSGH, p. 85), “ver a humanização por dentro” (PSGH, p. 92). Cair!

A própria queda figura ser vista por G.H. em paralelo à vivida por Eva no Éden: é caminhar em direção à árvore da Vida e comer de seu fruto: “Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (PSGH, p. 54). O concreto, *o pé*, acalca o “abstrato”, *o ar*, manifestando a incongruência inerente ao processo paradoxal de quem não sabe sequer se o núcleo que atinge é do âmbito divino ou do diabólico. Abraça o inexpressivo e descobre:

Eu estava sendo levada pelo demoníaco.

Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um

<sup>24</sup> Conforme explicitado, Ele deixou a glória (Jo 1, 1) e se fez homem na sua condição de fraqueza e mortalidade (Jo 1, 14), se fez servo, o último de todos (Jo 13, 3-16), se entregou à morte (Jo 18, 1 - 19, 37).

silêncio extremamente ocupado[...] — o demoníaco é antes do humano (PSGH, p. 65).

Os heróis e os filhos dos deuses da literatura clássica comumente caem nos infernos. G.H., que narra o avesso do que poderia ser uma aventura heroica ou, ainda mais, o oposto dos relatos da paixão do Filho de Deus, vive o contrário do que se esperaria de uma heroína. Ela se deseroíza: “A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair” (PSGH, p. 112).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma frase de Berenson abre *A paixão segundo G.H.*: “Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não haja nenhum eu para morrer”. Tal epígrafe encontra sua justificativa no arcabouço do romance que gira e gira sobre a experiência do esvaziamento até a total perda de identidade vivenciada por G.H. Ela, completamente só — tendo rompido com o amante e ficado sem a empregada — sem ter outros vínculos, deixa-se afetar extremamente ao conseguir matar o inseto e, nauseante, em novo percurso, fazer uma travessia pela mesma barata. “Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia” (PSGH, p. 58). Enfim... G.H. come da massa branca que sai da barata, insossa como uma hóstia. Esse processo de partir ao meio, aniquilar e, enfim, comungar “o Outro”, o que lhe é oposto, fá-la realizar o que a epígrafe enunciara. A *kenosis* se consuma! G.H. desce ao mais baixo que lhe é possível, se desumaniza e, assim, alcança “uma identificação tão completa” com aquilo que não-é como se fora um ritual eucarístico às avessas. É a culminância de sua trajetória! O apogeu do *pathos* se dá por essa comunhão; ao reverso da comunhão cristã, como tudo o mais nesse travestimento palimpséstico.

As referências ao sagrado, particularmente à Escritura Bíblica, transpassam essa obra de Clarice Lispector. A percepção de haver rasuras de temas e textos bíblicos sobre as quais se redige novo texto, palimpsesticamente, se confirma desde o título até a medula da experiência eucarística cristã. Diversos indícios apontam para essa percepção: o âmago da experiência cristã relativa à paixão de Jesus, o Filho de Deus, foi desconstruído para, transtextualmente, dar origem à figuração do “gênero humano” como a personagem G.H. e a uma nova narrativa: *A paixão segundo G.H.*

#### REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. *A Arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1989.

BOAS, Alex Villas. *Teologia em diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagens e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. *Qohélet = O-Que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARVALHAL, Tânia F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

JORDÃO, Tânia. *A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector: transtextualidade bíblica*. 2007. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, UFMG, 2007.

JORDÃO, Tânia. Matriz poética bíblica: um percurso de leitura de *A paixão segundo G. H.*. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 7, n. 12, p. 154-169. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. 2013.

Disponível: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/4685>. Acessado em: 02/08/ 2019.

JORDÃO, Tânia. Travessia pelo avesso. *Em Tese*, v.12, p.135-141. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. 2008. Disponível: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4387/4196>. Acessado em: 31/10/2019.

LIMA, Luiz C. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: LIMA, L. C. *Por que Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1969. p. 98-124.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica. NUNES, Benedito (Coord.). Florianópolis: Editora UFSC, 1988.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quirón, 1973.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

VARIN, Claire. *Línguas de Fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

Recebido em 10/12/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# LABIRINTO INTERTEXTUAL: UMA ANÁLISE DA PARÓDIA HIPERTEXTUAL *TO BE OR NOT TO BE* (2015), DE RYAN NORTH

INTERTEXTUAL MAZE: ANALYZING RYAN NORTH'S HYPERTEXTUAL PARODY TO BE OR NOT TO BE (2015)

Yuri Jivago Amorim Caribé<sup>1</sup>

Pedro de Souza Melo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho traz uma análise sobre a paródia hipertextual *To be or not to be*, de Ryan North (2015), que carrega características de um romance visual e também de um livro-jogo e que foi elaborada a partir de elementos da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Assim, para o desenvolvimento desta pesquisa, nos baseamos principalmente nos conceitos de intertextualidade e de paródia de Genette (2010) e de Hutcheon (1989). Genette traz a ideia de intertextualidade como um nível importante de transcendência textual. Também trata de gêneros textuais criados a partir dessa troca de influências e referências presentes nos textos, como a paródia: um gênero que se caracteriza por questionar narrativas literárias anteriores e propor discussões, muitas vezes baseadas na diferença e no humor. Hutcheon (1989) defende a paródia como gênero literário embutido de valor estético, ideológico e cultural. Os resultados desta pesquisa nos permitem concluir que *To be or not to be* oferece ao chamado leitor-interator (MURRAY, 2003) uma experiência de leitura hipertextual onde os possíveis caminhos produzem mensagens, questionamentos e reflexões. Essa narrativa promove uma reescrita em linguagem coloquial, autorreferencial e sarcástica que atualiza a peça *Hamlet* para um contexto moderno, ao mesmo tempo que produz efeitos críticos e humor – pelo contraste com o estilo de Shakespeare. Assim, o leitor-interator tem a oportunidade de avaliar de que forma suas escolhas afetam o texto e até que ponto ele poderia ser transformado sem se tornar irreconhecível.

**PALAVRAS-CHAVE:** gêneros literários; romance visual; intertextualidade; paródia; reescrita.

**ABSTRACT:** This work brings an analysis of the hypertextual parody *To be or not to be*, by Ryan North (2015), which carries characteristics of both a visual novel and also of a gamebook, and which was elaborated from the elements of the play *Hamlet*, by William Shakespeare. Thus, for

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4330-6654>. E-mail: [yuricaribe@hotmail.com](mailto:yuricaribe@hotmail.com).

<sup>2</sup>Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8416-670X>. E-mail: [pedrosouzamelo@yahoo.com.br](mailto:pedrosouzamelo@yahoo.com.br).

the development of this research, we based mainly on the concepts of intertextuality and parody by Genette (2010) and Hutcheon (1989). Genette brings the idea of intertextuality as an important level of textual transcendence. It also deals with textual genres created from this exchange of influences and references present in the texts, such as parody: a genre that is characterized by questioning previous literary narratives and proposing discussions, often based on difference and humor. Hutcheon (1989) defends parody as an embedded literary genre of aesthetic, ideological and cultural value. The results of this research allow us to conclude that *To be or not to be* offers the so-called reader/interactor (MURRAY, 2001) a different hypertextual reading experience, where the possible paths lead to messages, questions and reflections. This narrative promotes a rewriting with colloquial, self-referential and sarcastic language that updates Hamlet (the play) into a modern context, while producing critical effects and humor, by contrast with Shakespeare's style. Thus, the reader/interactor has the opportunity to analyze how his choices affect the text, and the extent to which the play could be transformed without becoming unrecognizable.

**KEYWORDS:** literary genre; visual novel; intertextuality; parody; rewriting.

## 1 INTRODUÇÃO

Os textos, especialmente os literários, não existem de forma isolada: seu conteúdo não se restringe às palavras. Textos, assim como os discursos (FIORIN, 2011), são atravessados uns pelos outros e constroem-se por meio do cruzamento dessas relações de sentido. O processo de leitura, desse modo, “[...] implica, inevitavelmente, integrar-se-lhe, adentrar uma complexa e, praticamente, incontrolável rede de significações” (SILVA, 2003, p. 212).

Dentre as relações que se estabelecem entre os textos literários destaca-se a transcendência textual, estudada pelo crítico literário francês Gérard Genette (1930-2018), e que pode se dar em diversos níveis (2010), sendo a *intertextualidade* um dos mais importantes. Genette conceitua a intertextualidade como a “[...] relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Essa co-presença pode se dar de várias maneiras: desde uma citação de obra literária anterior no meio de um romance (um excerto transcrito explicitamente de um texto anterior e destacado entre aspas), até uma simples alusão, que pressupõe um leitor que a reconheça e relacione as duas narrativas.

A definição de Genette (2010) para o termo intertextualidade quando apresentada destoou de obras anteriores sobre o tema, como as de Julia Kristeva e Roland Barthes (SILVA, 2003). Assim, a intertextualidade era antes utilizada como uma expressão geral para se referir aos diálogos que os textos realizam uns com os outros. Genette mostra que o intertexto é uma das formas de transtextualidade, onde um texto se manifesta concretamente em outro (mesmo que por meio de similaridades, como no caso da alusão). Em outras palavras: ele define o intertexto como sendo um processo, porém mais restrito que sua utilização usual.

Além da questão do processo intertextual, Genette desenvolve ensaios sobre outros tipos de relações que se dão em camadas ainda mais abstratas. O paratexto, por exemplo, refere-se às relações entre as partes de um livro, como as notas de rodapé, a capa, o subtítulo, ou seja, textos periféricos ao texto central, mas que ainda constituem a obra em sua materialidade. O comentário (ou metatextualidade) é um laço entre um texto que não menciona, cita ou nomeia o outro, mas adota uma postura crítica que é implicitamente direcionada a ele. Há ainda casos onde um texto deriva de outro, estabelecendo, assim, uma relação de dependência com a obra fonte. O autor mostra que essa troca de influências e referências evidencia processos presentes em todos os textos, mas que em alguns ocorre de forma mais acentuada. Mais ainda: há gêneros textuais que se assumem abertamente como derivações, sendo um deles a paródia.

Com presença notável na cultura popular em produções literárias, audiovisuais (como filmes cômicos e escrachados) e em outros formatos mais recentes (inclusive mídias eletrônicas), a paródia é um gênero difícil de ser definido, como demonstraremos a seguir. Também promove questionamentos sobre a natureza de narrativas anteriores, frequentemente de obras da literatura mundial que Bloom chama de canônes (BLOOM, 1994). Tais

questionamentos não são necessariamente críticas destrutivas, mas abrem brechas para ressignificações e propõem discussões que nos interessam.

Com isso, chegamos a obra de literatura eletrônica *To be or not to be*, desenvolvida em 2015 pelo grupo australiano Tin Man Games (reconhecido pela *expertise* no desenvolvimento desse formato) e escrita pelo canadense Ryan North, que parece exemplificar bem o tema da paródia e que nos propusemos a analisar.

*To be or not to be* tem características de um *digital gamebook* (livro-jogo) e também de um *visual novel*<sup>3</sup>, sendo que este último equivale aos termos ficção interativa e/ou romance visual em língua portuguesa e foi elaborado a partir da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, provavelmente escrita em 1601 (GREENBLATT & ABRAMS, 2006, p. 1059).

Portanto, nosso objetivo foi examinar a relação de intertextualidade interartística e paródica entre *To be or not to be* de Ryan North (2015) e o cânone da dramaturgia inglesa *Hamlet*, escrito por William Shakespeare.

## 2 A HIPERTEXTUALIDADE DIGITAL DE TO BE OR NOT TO BE

Antes de prosseguir com a análise, é preciso justificar a escolha de *To be or not to be* e explicar de que modo sua narrativa é desenvolvida dentro de um formato interativo digital. A própria ideia de “interatividade”, na verdade, é complexa e confusa (PRIMO, 2003). Um processo de ação e reação que se dá naturalmente entre um texto qualquer e o leitor (ISER, 1999), a repercussão, discussão e troca de interpretações sobre uma obra (BRAGA, 2001) e ainda uma completa ilusão planejada por um autor (CAMERON, 1995) foram algumas das tentativas de definição desse conceito. Aarseth (1997, p. 48, tradução nossa), inclusive, aponta para o caráter ideológico que envolveu esse termo, que “(...)

---

<sup>3</sup> Os termos em inglês são mais facilmente reconhecidos no âmbito da pesquisa acadêmica.

passou assim a significar uma tecnologia moderna, radicalmente melhorada, geralmente em relação a uma mais antiga”<sup>4</sup>.

Dessa forma, “interativo” tornou-se um adjetivo que agrega um valor de suposta inovação e modernidade a um objeto, mas não determina em que sentido há interação nele. Algo similar ocorre atualmente com os produtos “smart”, como TVs, relógios e celulares. A expressão é utilizada para sugerir uma tecnologia tão avançada e convergente que seria “inteligente”, sem, no entanto, explicar o que seria essa inteligência.

Com isso, não é de se espantar que a terminologia “ficção interativa” soe inexata ou vaga, afinal, a interação pode ocorrer de formas tão diversas que difícil seria encontrar alguma ficção que não envolva qualquer forma de interação. Nesse sentido consideramos necessário caracterizar um pouco mais a narrativa *To be or not to be*.

Primeiramente foi dito que *To be or not to be* possui características do formato *visual novel* ou romance visual. Pertencente ao universo dos dispositivos digitais como computadores, *smartphones*, *tablets* e consoles de *videogames*, o romance visual narra textualmente uma história de modo não muito diferente daquele praticado nos romances e contos em formatos de livro impresso (físico) e digital. Conforme indica o termo, elementos visuais têm presença marcante em um romance visual, assim como sonoros. No entanto, é por meio do texto verbal (signo verbal) que a história é narrada, sendo os recursos audiovisuais complementos que, apesar de participarem da experiência de leitura, trabalham em função do texto. Ainda que essa não seja uma característica essencial do romance visual, a tomada de decisões que levam a caminhos e desfechos diferentes é uma decisão criativa e mecânica frequente. Ou seja, temos uma história narrada majoritariamente por textos verbais

---

4 “thus came to signify a modern, radically improved technology, usually in relation to an older one.”

escritos de modo não tão diferente dos demais gêneros narrativos tradicionais. A excessão, no caso específico de *To be or not to be*, está na narração em 2ª pessoa, em referência à escrita de livros-jogo<sup>5</sup>.

Para compreender como se dá o citado sistema de escolhas em um romance visual, abordemos a ideia de *hiperlink*. Segundo Janet H. Murray (2003, p. 64, comentário do autor), “Hipertexto é um conjunto de documentos de qualquer tipo (imagens, textos, gráficos, tabelas, vídeos) conectados uns aos outros por [hiper]links”. Assim, podemos entender os *links* como botões ou ícones que, com a ação do leitor, levam-no a outro bloco ou unidade textual. Com a presença de múltiplos *links* em uma única unidade, há construção de percursos de leitura, onde caminhos possíveis são seguidos e o leitor torna-se “[...] um construtor de labirintos” (LEÃO, 2001, p. 41).

Contudo, vale frisar, esta não é uma textualidade exclusiva do meio digital. Antes mesmo dos computadores, já existia a ideia de leitura hipertextual em obras impressas, como enciclopédias, dicionários ou até mesmo em sumários. Na literatura impressa tradicional, há romances como *O Jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar (1963), onde não há uma obrigação de leitura linear da primeira até a última página, mas sim propostas de possibilidades de percursos. Também temos os já citados livros-jogo, que nasceram no meio impresso antes de chegar ao digital.

A diferença é que verificamos nesses novos suportes o aproveitamento de recursos próprios dos computadores, como a multimodalidade, onde o autor pode trabalhar com imagens, vídeos, animações e sons diversos, e a própria

---

<sup>5</sup> “o livro-jogo é um híbrido de livro (possui páginas, encadernação, título, capa, contracapa, lombada, prefixo técnico, entre outras) e também um jogo (...) através do uso de rolamento de dados e anotações em fichas. (...) Sua narrativa pode apresentar 1ª e 3ª pessoas (fala em discurso direto de alguma personagem ou descrição de cenário/situação, respectivamente), mas normalmente prevalece o uso da 2ª pessoa para que as escolhas do livro sejam dadas de forma apelativa ao seu leitor, que é quem decide como a narrativa prosseguirá” (SILVA, 2019, p. 39).

mudança na velocidade em que o leitor percorre o texto, já que bastaria um clique para a mudança de página em vez de folhear e manipular o livro até chegar ao ponto desejado.

E o que isso significa na prática? Como *To be or not to be* se encaixa nessa definição? Sintetizando os conceitos apresentados anteriormente, esta é uma obra que, apesar dos recursos audiovisuais, possui no texto verbal seu elemento central. A peça *Hamlet* é recontada em seus acontecimentos principais por um narrador, diferente do texto original, que, sendo dramático, se detém aos diálogos que seriam proferidos pelos atores. No entanto, em alguns momentos, é possível decidir ações a serem tomadas por Hamlet, seu pai e por Ofélia, que dividem o protagonismo.

Essas decisões podem diferir do texto escrito por Shakespeare na obra original, ou seja, o enredo pode seguir por caminhos diferentes e ter desfechos completamente distintos. Isso permite que o leitor discuta sobre esses rumos que a obra *Hamlet* poderia ter tomado e, assim, perceba como o texto foi um resultado de uma série de escolhas narrativas e estilísticas feitas por Shakespeare – decisões essas que, se ora são passíveis de crítica, ora possuem um propósito dentro do projeto do dramaturgo inglês. Adiante abordaremos esse aspecto. Antes, precisamos conectar *To be or not to be* às discussões em torno do termo paródia.

### **3 PARÓDIA COMO PROCESSO E GÊNERO LITERÁRIO**

Conforme explicado por Genette (2010), Aristóteles classificou a poesia em duas principais formas de representação da ação humana: a narrativa e a dramática. Cada uma delas pode representar ações de alta ou baixa dignidade moral. Desse modo, haveriam quatro combinações possíveis de gêneros poéticos:

- a) representação narrativa de ações elevadas – épico;
- b) representação dramática de ações vulgares – comédia;
- c) representação dramática de ações elevadas – tragédia;
- d) e, por último, a representação narrativa de ações vulgares – *paródia*.

No entanto, ainda segundo Genette (2010), a *paródia* não recebeu a mesma atenção que os demais gêneros, sendo apenas aludido. A etimologia da palavra sugere um significado próximo da ideia de um canto fora de tom, deformado, o que levantou diversas hipóteses sobre o que seria a paródia no contexto do teatro grego. Entretanto, é possível observar uma ideia central: a subversão de uma obra anterior, normalmente com finalidade cômica pelo choque entre uma imitação (ou alusão iniciais) e uma ruptura com a obra fonte. Cabe dizer que trabalharemos com a grafia do termo em língua portuguesa: paródia.

De modo geral, Genette (2010) sintetiza três principais concepções de paródia que carregam a ideia de subversão citada, mas a executam de forma diferente. Na primeira, o texto é desviado de seu propósito, mas tem seu estilo modificado apenas quando possível (paródia estrita): a subversão se dá principalmente em relação ao tema da obra. Já no segundo, a transformação é estilística, enquanto os temas são preservados (travestimento). A subversão se dá na forma como a história é escrita (como, por exemplo, um texto mais coloquial), mas os propósitos são mantidos. Já na terceira, há a apropriação de um estilo em um texto com temas distintos do normalmente abordados por ele (pastiche satírico). Um exemplo poderia ser utilizar uma escrita que remeta aos poemas épicos clássicos para falar sobre o cotidiano de alguém do século XXI.

O trabalho de categorização feito por Genette (2010) vai além, propondo outros termos para relações intertextuais ainda mais específicas. O pesquisador estadunidense Edwin Gentzler diz em obra recente que o trabalho de Genette é

importante por analisar e discutir essas relações intertextuais que ele prefere chamar de “[...] formas de reescrita”, sendo uma delas a paródia. Assim, trabalha exclusivamente com as relações entre os textos literários e com as formas como são relidos e reescritos uns nos outros (GENTZLER, 2017, p. 11-12). Por isso, a análise das relações intertextuais entre *To be or not to be* e o *Hamlet* de Shakespeare que nos propomos a fazer neste artigo vai se basear principalmente no conceito de paródia de Genette, discutido no parágrafo anterior.

Quem discorda dos conceitos propostos por Genette (2010) é a pesquisadora canadense Linda Hutcheon (1989), que defende a paródia como gênero literário e não apenas como um aspecto ou processo da textualidade. Ou seja, a análise de Hutcheon (1989) coloca a paródia como algo maior, sendo um gênero literário embutido de valor estético, ideológico e cultural. Com isso, Hutcheon (1989) também defende que o conceito de paródia como um gênero faz com que ele se vincule ao contexto histórico. Ou seja, da mesma forma que o romance moderno ou a novela de cavalaria têm suas características próprias em relação às produções de demais períodos, a paródia possui um significado diferente para cada momento histórico-cultural. Com isso, Hutcheon critica a definição de paródia pela etimologia grega do termo, já que seu uso na Antiguidade não equivale ao que se concebe como paródia agora.

Procurando situar a paródia dentro do contexto das últimas décadas do século XX, Hutcheon (1989, p. 17) propõe que “[...] a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. [...] A paródia é, noutra reformulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. Em outras palavras: paródia é um texto que parte da imitação assumida de outro (e nisso difere do plágio, que é uma cópia ilegítima), mas procura enfatizar as diferenças em relação à fonte (ao contrário do pastiche, que enfatiza a similaridade). O parodiador, portanto, repete elementos ao mesmo tempo que faz inversões

irônicas ou recontextualiza a narrativa. Ressaltamos que essas inversões não implicam necessariamente em um deboche ou ridicularização: “[...] esta ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vai-vém» intertextual (...) entre cumplicidade e distanciamento” (HUTCHEON, 1989, p. 48). A paródia também não se define pelo posicionamento negativo em relação ao que parodia (algo característico da sátira). É o contraste entre as similaridades e diferenças e os significados que esse contraste produz (não importando o teor positivo ou negativo) que constituem o prazer da paródia.

Por se construir em relação à obra parodiada, Hutcheon (1989) denomina o leitor como um decodificador, ou seja, alguém que vai realizar um trabalho de reconhecimento e interpretação, de investigar os sentidos construídos pela paródia em relação ao texto fonte. Com isso, exige-se que o leitor conheça a obra parodiada para ter condições de interpretar a paródia. Caso contrário, “[...] eliminaria uma parte significativa tanto da forma, como do conteúdo do texto” (HUTCHEON, 1989, p. 50).

Em síntese, ainda que Genette e Hutcheon tenham diferentes pontos de vista, há a ideia comum de paródia como texto que deriva de um anterior, mas não como mera repetição ou continuidade. A paródia traz elementos de contraste com o seu texto-fonte e é dessa maneira que ela se afirma: pela diferença. É pela mistura de subversão e semelhanças que a paródia comenta, critica ou produz discursos sobre a obra parodiada e são esses elementos que analisamos a seguir na obra *To be or not to be*.

#### **4 ANÁLISE DE TO BE OR NOT TO BE**

A história do *Hamlet* de Shakespeare é centrada no personagem homônimo, um príncipe dinamarquês que se vê envolvido em uma trama de

traições e assassinatos. Seu pai, o Rei Hamlet, morre misteriosamente. Pouco tempo depois, sua mãe, Gertrudes, casa-se com o irmão do falecido rei, Cláudio. Atormentado pelo luto e casamento repentinos, Hamlet é visitado pelo fantasma de seu pai, que revela ter sido assassinado por Cláudio e pede que o príncipe o vingue.

O *To be or not to be* de Ryan North (2015) parte da mesma premissa. No entanto, as distinções podem ser observadas desde o início. A primeira distinção se revela na escrita, refletindo as diferenças de propostas para cada formato e gênero literário. Enquanto em *Hamlet* – classificada pela teoria literária como uma peça – encontramos apenas diálogos e algumas descrições do que os atores devem fazer em cena, em *To be or not to be* percebemos um narrador mais ativo, que constantemente dialoga com o leitor. Esse narrador é onipresente e conta a história para o leitor ao mesmo tempo que, em momentos específicos, pede que ele escolha entre uma série de opções. Assim, doravante vamos nos referir ao leitor de romances visuais e de livros-jogo como leitor-interator: aquele que conduz os rumos de uma narrativa através de processos interativos que os romances visuais e os livros-jogo proporcionam, conforme conceito de Murray (2003). Essas escolhas e seus resultados são constantemente alvo de comentários sarcásticos pelo narrador, principalmente as decisões mais próximas das realizadas por Shakespeare. Esse ato de manter temas de uma obra anterior e apresentá-los com um estilo diferente na paródia se aproxima do conceito de travestimento proposto por Genette (2010).

No entanto, como resultado do sistema de escolhas, *To be or not to be* não se detém ao texto original, ampliando e envolvendo vários segmentos que não estão presentes na obra shakespeariana. Desse modo, ainda que se verifique um travestimento de *Hamlet* em *To be or not to be*, esse aspecto não corresponde ao todo dessa paródia.

Os comentários sarcásticos do narrador estão presentes já na introdução da obra:

William Shakespeare (1564 d.C. – sei lá quando ele morreu) era bem conhecido por tomar emprestado da literatura existente ao escrever suas peças.

*Romeu e Julieta* é quase inteiramente retirado do poema de Arthur Brooke “A Trágica História de Romeu e Julieta”; o cara nem mesmo mudou os nomes.

E, como os recentes estudos de Shakespeare estabeleceram...

...a famosa peça *William Shakespeare Apresenta: Hamlet!* foi tirada completamente da obra que você está prestes a apreciar, *To Be or Not To Be*. (TO... 2015, n.p., grifo do autor, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Através desse excerto, North nos fala sobre como a intertextualidade é algo presente em toda a literatura: mesmo um autor consagrado como Shakespeare produz textos tendo como base outros. Desse modo, ele traz o dramaturgo britânico para o mesmo patamar de autores que parodiam seus textos. Aqui, na verdade, ele até inverte e escracha a situação, colocando a si mesmo como o copiado por Shakespeare.

Outra inversão é que Hamlet não é obrigatoriamente o protagonista. Logo no início, o narrador pergunta quem o leitor quer ser. É possível tanto seguir os passos de Shakespeare e acompanhar a vingança de Hamlet, quanto também dar o protagonismo a Ofélia, com quem ele tem uma relação de flerte, ou ao Rei Hamlet. Dessa forma, o autor ironiza a grandiosidade do protagonista original da obra inglesa, colocando-o no mesmo nível de importância e profundidade dos demais personagens. Simultaneamente, *To be or not to be* nos

---

<sup>6</sup> “William Shakespeare (1564 AD - whenever he died) was well known for borrowing from existing literature when writing his plays. / *Romeo and Juliet* is pretty much lifted entirely from Arthur Brooke’s poem “The Tragical History of Romeus and Juliet”; dude didn’t even change the names. / And, as recent Shakespeare scholarship has established... / ...the famed play *William Shakespeare Presents: Hamlet!* was lifted wholesale from the volume you are about to enjoy, *To Be or Not To Be*.”

mostra que há no universo do enredo dilemas e questões tão interessantes quanto a vingança de Hamlet.

A descrição dada a cada personagem também difere da imagem construída por Shakespeare. Ofélia é descrita como

uma dama fantástica no final dos 20 anos, com um comportamento calmo, competente e engenhoso.

Ela tem um bônus de +1 para a ciência, mas ela também tem uma fraqueza -1 contra a água, então fique de olho! (TO... 2015, n.p., tradução nossa)<sup>7</sup>.

Essas características não poderiam diferir mais da personagem escrita por Shakespeare. Ofélia é uma figura trágica, manipulada por todos, “a maior vítima da dissimulação praticada pelo Príncipe” (BLOOM, 2004, p. 48). Como resultado, ela enlouquece e termina por morrer afogada, a sem nem se dar conta do que ocorre ao seu redor. Sua morte é ironizada no segundo parágrafo do trecho apresentado, onde é dito que ela tem uma fraqueza com a água.

Nessa passagem de *To be or not to be*, a personagem também recebe pontos por seus atributos, o que, por sua vez, é uma referência a sistemas encontrados nos já citados livros-jogo, onde personagens e inimigos possuem forças e fraquezas numericamente determinadas. Dessa forma, há tanto uma inversão da personalidade de Ofélia, quanto um deslocamento de elementos da cultura *pop* contemporânea para uma narrativa shakespeariana.

Com essa inversão, a personagem é atualizada para um contexto cultural onde o empoderamento feminino é uma pauta amplamente discutida e personagens como Ofélia representam estereótipos de gênero passíveis de

<sup>7</sup> “an awesome lady in her late 20s, with a calm, competent, and resourceful demeanor. / She’s got a +1 bonus to science, but she’s also got a -1 weakness against water, so heads up!”

crítica<sup>8</sup>. Alusões modernas fazem com que a narrativa dialogue com outras referências culturais, recontextualizando-a, levando-a para outros públicos e mostrando que não se trata de uma obra datada, que não propicia novas discussões. Essa atualização da personagem Ofélia com o contemporâneo dialoga com uma importante definição do termo intertextualidade – de onde partiu nossa discussão sobre paródia – do pesquisador irlandês Graham Allen em obra de referência: “a intertextualidade parece um termo tão útil porque coloca em primeiro plano noções de relacionalidade, interconectividade e interdependência na vida cultural moderna” (2006, p. 05, tradução nossa). Ele prossegue dizendo que as intertextualidades verificadas em um texto literário geralmente refletem visões da sociedade e das relações humanas e que “um conceito como esse pode ser empregado para fazer comentários ou até capturar as características de um parte da sociedade ou mesmo um período da história”. Entendemos que é exatamente essa a proposta de *To be or not to be*.

Situações como a de Ofélia podem ser percebidas nos demais personagens de *To be or not to be*. Hamlet, por exemplo, recebe a seguinte descrição por Ryan North:

Ele é um adolescente emo com 30 e poucos anos. Além disso, ele é o príncipe da Dinamarca.

Hamlet tem uma resistência +1 a magia, mas não há magia nesta aventura, então isso nunca mais será mencionado de novo a partir de... AGORA. (TO... 2015, n.p., grifo do autor, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Segundo Gonick (2006), Ofélia tem sido um símbolo constante de discursos sobre feminilidade. Seu comportamento inocente e jovial era considerado o ideal da mulher vitoriana. Estudos de gênero atuais, por sua vez, criticam o imaginário criado em torno da personagem (TIBURI, 2010).

<sup>9</sup> “He’s an emo teen in his early 30s. Also, he’s the prince of Denmark. / Hamlet has a +1 resistance to magic, but there’s no magic in this adventure, so this never gets mentioned again as of right... NOW.”

Verificamos já na primeira frase desse excerto três atos paródicos. Na primeira, o profundo, intelectual, culto e cruel protagonista da obra de Shakespeare é reduzido a “um adolescente”. Com isso, o autor de *To be or not to be* vai de encontro ao engrandecimento da personagem Hamlet, propondo alguém banal e nada magnânimo. Mas, ele não é um adolescente qualquer, ele é um adolescente emo<sup>10</sup>, ou seja, é igualado aos jovens pertencentes a esse grupo. Sua profundidade, assim, seria nada mais que uma demonstração da emotividade vista nesse grupo.

Essa dessacralização não é, no entanto, algo necessariamente ruim ou ofensivo. Ao abordá-lo como uma figura banal, *To be or not to be* aproxima-o dos jovens adeptos ou conhecedores desse estilo, estimulando-os a conhecer o *Hamlet* escrito por Shakespeare e a refletir se de fato há influências desse personagem que atravessaram os séculos e chegaram na cultura jovem do século XXI.

Por último, notamos em *To be or not to be* uma crítica à forma como a idade de Hamlet é apresentada no original de Shakespeare. Na primeira cena do quinto ato de *To be or not to be*, é revelado que faz 30 anos desde que o protagonista nasceu.

No entanto, quem haveria de supor que o Príncipe dos quatro primeiros atos, aluno da Universidade de Wittenberg [...], teria alcançado a idade de trinta anos? (...) Hamlet, no início da trama, não pode ter mais do que vinte anos, e o tempo da ação representado na tragédia não excede oito semanas. Shakespeare [...] desejava apresentar, no quinto ato, um Hamlet amadurecido de modo sobrenatural. (BLOOM, 2004, p. 19).

<sup>10</sup> “Emocore: emotional hardcore, uma vertente do rock n’ roll. É um estilo musical conhecido por musicalidade melódica e letras de cunho emocional que também nomeou a tribo urbana Emo (...), composta basicamente por adolescentes entre 11 e 18 anos cujas atitudes se pautam pela emoção e sensibilidade externadas, demonstrações públicas de carinho e afeto entre si e liberdade de orientação sexual” (CARVALHO, 2014, p. 1)

Desse modo, a paródia expõe essa contradição ao descrever explicitamente um personagem que aparenta ser bem mais jovem, ou seja, ter bem menos que os 30 anos escritos por Shakespeare. Também há a sugestão de um protagonista infantil, que não age conforme o esperado para a sua idade, atribuindo as ações de Hamlet não à sua genialidade, mas aos excessos de uma mente adolescente. Isso é também evidenciado pelo modo que o narrador dá essa informação antes de dizer que ele é um príncipe, como se esse título fosse secundário para o personagem. Ele é um jovem monarca, porém age mais como um adolescente do que como um monarca. A pouca preocupação que Hamlet dá à política durante sua vingança, motivada por impulsos emocionais, justifica esse comentário feito pelo texto.

Já sobre o Rei Hamlet, encontramos a seguinte passagem:

Ele é o Rei da Dinamarca, 50 anos de idade. Ele é super bom em lutar e conduzir os homens para a batalha e cochilos. Digamos... +1 para cada um?

Olha, o que interessa: ele é uma máquina de morte imparável e, se escolher ser ele, você PODE experimentar a glória real. (TO... 2015, n.p., grifo do autor, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Apesar de ser o estopim para o desenvolvimento da história, pouco se sabe sobre quem de fato era o Rei Hamlet no texto de Shakespeare. Desse modo, a proposta de *To be or not to be* está em explorar esse personagem, que ficou em segundo plano na promessa de experiência grandiosa por trás dele. Também verificamos certa comicidade na passagem citada ao citar “cochilos” como uma de suas habilidades. Essa é uma ironia com o fato de alguém tão magnânimo ter sido assassinado por envenenamento enquanto dormia. Com isso, essa paródia sugere que os sonos do rei também eram dignos de fama.

---

<sup>11</sup> “He’s the King of Denmark, 50 years old. He’s super good at fighting and leading men into battle and naps. Let’s say... +1 to each? / Look, bottom line: he’s an unstoppable machine of death, and should you choose to be him, you MAY experience kingly glory.”

Outra diferença em relação ao *Hamlet* de Shakespeare está na linguagem utilizada. Essa mudança possui uma função prática, já que a escrita empregada se aproxima da linguagem coloquial e cotidiana dessa década. No entanto, mesmo o uso dessa escrita tem uma função paródica ao produzir sentidos em relação à obra fonte.

Comparemos como o diálogo travado entre Ofélia e seu irmão Laertes na terceira cena do primeiro ato é escrito nas duas obras. Nela, Ofélia é desestimulada a continuar se envolvendo romanticamente com Hamlet pelo seu irmão. Conforme escrito no texto de Shakespeare (2004, p. 163-164):

LAE.	(...) Talvez ele te ame Agora, e não há mácula ou embuste Que manche o seu desejo; mas, cuidado: Ele é um nobre, e assim sua vontade Não lhe pertence, mas à sua estirpe. Ele não pode, qual os sem valia, Escolher seu destino: dessa escolha Dependem segurança e bem do Estado; Assim, o seu desejo se submete À voz e ao comando desse corpo, Do qual ele é a cabeça. Se ele afirma Que te ama, cabe a ti acreditar Somente no que possam permitir A sua posição e a Dinamarca. Pesa então o perigo da tua honra, Se de crédulo ouvido ouves seu canto, Se dás o coração e o teu tesouro De pureza ao seu ímpeto incontido. Teme-o, Ofélia; teme-o, irmã querida; Conserva o teu tesouro de pureza Longe do alcance e risco do desejo. A jovem mais prudente ainda é pródiga
------	---

Se exhibe seus encantos ao luar:  
Virtude não escapa da calúnia;  
O verme fere a flor da primavera,  
Às vezes antes que o botão desponte;  
E no orvalho sutil da mocidade  
São comuns os contágios que corrompem.  
O medo é a melhor arma da virtude;  
Pois o desejo engana a juventude.

Já em *To be or not to be*, o diálogo é introduzido da seguinte maneira: “Você abre a porta para o seu irmão. ‘Pode entrar’, você diz. / ‘Mas eu não quero ouvir nenhuma opinião sobre a minha vida pe-’ / ‘Se você dormir com Hamlet, você é uma puta’, ele diz.”<sup>12</sup> (TO... 2015, n.p., tradução nossa). Em seguida, abre-se uma opção de escolha: é possível bater a porta na cara de Laertes ou convidá-lo para entrar, sendo essa a decisão mais próxima das ações de Ofélia na obra fonte. Caso o leitor-interator decida continuar conversando com Laertes, a seguinte passagem é exibida:

C-certo? Você deixa ele entrar no seu quarto. Ele senta-se na cama e indica o espaço vazio ao seu lado.

Você escolhe ficar de pé.

“Escute”, ele diz, “Eu sei que você gosta de Hamlet, mas ele é um príncipe, por isso vai ter de casar com alguém do seu próprio nível.”

“Quem falou em casamento?” você responde. “Sou feliz com Hamlet e ele é feliz comigo. Nós estamos nos divertindo. Ninguém está falando de casamento.”

“Isso é outra coisa”, ele diz.

“Olha, se você fizer sexo antes do casamento, ficará arruinada para outros homens e ninguém vai lhe querer.”

---

<sup>12</sup> “You open the door for your brother. ‘You can come in’, you say. / ‘But I don’t want to hear any opinions about my personal li-’ / ‘If you sleep with Hamlet you’re a slut,’ he says.”

“Ele só está namorando com você porque quer sexo. Não faça sexo porque sou seu irmão e estou lhe dizendo para não fazer.”<sup>13</sup> (TO... 2015, n.p., tradução nossa).

As duas passagens possuem o mesmo sentido. Ofélia não tem a permissão de sua família para se envolver com Hamlet por ele não poder assumir um compromisso com ela, já que nobres geralmente se submetem a casamentos arranjados. Além disso, a virgindade feminina no contexto da história é algo a ser preservado e que pode interferir nos relacionamentos desejados pela família. Ofélia é humilhada e reprimida pelo seu irmão e pelo pai, tendo seu corpo tratado como possível moeda de troca, sua autonomia lhe é negada.

No entanto, o estilo de escrita rebuscado, metafórico e lírico de Shakespeare pode atenuar o peso do que está sendo imposto pela personagem. Sendo um texto feito originalmente para ser declamado e ouvido em um apresentação teatral – e não lido e relido em um suporte impresso – é possível que parte do público não assimile a gravidade do que se impõe a Ofélia ou que essa mensagem se dilua entre as construções estilísticas do autor inglês.

Em *To be or not to be*, o autor opta por fugir de uma linguagem poética e escrever o que é dito para Ofélia com termos chulos, secos e diretos. Isso põe o foco no significado por trás das palavras de Shakespeare, evidenciando como é absurdo o tratamento que a jovem recebe pela história. Essa posição crítica é reforçada pelo narrador e pela leitura hipertextual, onde o leitor é convidado a tomar decisões e reagir às ofensas proferidas pelos familiares da personagem.

---

<sup>13</sup> “O-okay? You let him into your room. He sits down on the bed and pats the empty space beside him.

You choose to remain standing. / ‘Listen,’ he says, ‘I know you like Hamlet, but he’s a prince, so he’s going to have to marry someone of his own rank.’ / ‘Who said anything about marriage?’ you reply. ‘I’m happy with Hamlet and he’s happy with me. We’re having fun. Nobody’s talking about marriage.’ / ‘That’s another thing,’ he says. / ‘Look, if you have sex before marriage, then you’ll be ruined for other men and nobody will ever want you.’ / ‘He’s only dating you because he wants sex. Don’t sex him because I’m your brother and I’m telling you not to.’”

Como mencionado anteriormente, a Ofélia dessa paródia não é a mesma personagem de *Hamlet* – sua descrição é a de alguém independente, forte, inteligente. O leitor-interator também não é obrigado a ouvir o sermão, ele pode tomar outras decisões e fazer com que Ofélia encerre a conversa e expulse seu irmão de seu quarto. Essa possibilidade de direcionamento narrativo por si só já é um posicionamento em relação à obra original, já que evidencia que as humilhações sofridas pela personagem são frutos de escolhas que poderiam ter sido diferentes. Assim, *To be or not to be* promove uma reflexão sobre os diferentes caminhos que poderiam constituir a peça *Hamlet*.

Adiante: a insistência em optar pela não reação e submissão às vontades do irmão provoca indignação no narrador, que considera isso algo inverossímil com a personalidade descrita por ele e um comportamento implausível. Por fim, são oferecidas duas últimas possibilidades de escolha. Em uma delas, Ofélia bate na cara de Laertes e reafirma sua relação com Hamlet. Já na escrita da alternativa de ação, mais próxima do que ocorre na obra fonte, o posicionamento do narrador fica ainda mais explícito:

Diz a ele que – você vai obedecer? E depois chama-o de seu senhor. E... segue-o mansamente para fora da sala? Concorde com tudo o que ele e Laertes disseram, porque tudo o que escrevi antes sobre você ser uma mulher independente responsável pelo seu próprio destino soa MUITO ESTÚPIDO NA VERDADE, e é melhor você fazer o que outra pessoa lhe disser, porque qualquer outra pessoa além de você provavelmente sabe mais sobre sua própria vida do que você, certo? Olha, agora estou tentando pensar na coisa mais estúpida que você pode fazer. Por favor, eu lhe imploro, não escolha esta opção.<sup>14</sup> (TO... 2015, n.p., grifo do autor, tradução nossa).

<sup>14</sup> “Tell him - you’ll obey? And then call him your lord. And... follow him meekly out of the room? Agree with everything he and Laertes have said, because all that stuff I wrote earlier about you being an independent woman in charge of her own destiny sounds PRETTY DUMB ACTUALLY, and you’d better do whatever someone else tells you to, because anyone other than you probably knows better about your own life than you do, right? Look, I am now trying to think of the dumbest thing you can do. Please, I beg you, do not choose this option.”

O uso em sequência de sentenças finalizadas por interrogações denota a incredulidade que North possivelmente sente com essa possibilidade – em suas palavras, a escolha mais estúpida possível. Mas essa não é uma decisão criada por ele, na verdade é a opção seguida pelo texto de Shakespeare que ele chama de estúpida por não acreditar que esse seja um comportamento que, no contexto atual, deva ser naturalizado. Isso, no entanto, não significa necessariamente que *To be or not to be* se proponha a ofender a obra *Hamlet*. Há um aspecto cômico – e ao mesmo tempo crítico – em comparar os dois textos. Percebemos que elementos narrativos (como o tratamento dado a Ofélia) do *Hamlet* de Shakespeare, pertencentes a outro contexto histórico, poderiam ser criticados na atualidade.

Enfim, esses são alguns exemplos que trouxemos para demonstrar de que forma as transformações linguísticas, o posicionamento do narrador e o sistema de escolhas característicos dos romances visuais e dos livros-jogo atuam para produzir um efeito paródico e o estabelecimento de uma relação intertextual entre diferentes obras de artes. Tentamos evidenciar certa relação de tensão e contraste entre *To be or not to be* e o *Hamlet* de Shakespeare. Assim, entendemos que o tom de ironia e de escárnio presente em *To be or not to be* – e que provoca essa tensão – pode ser produtivo no sentido de dar fôlego para novas construções de sentido sobre a obra fonte.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido, o ato paródico, fruto das relações intertextuais, pode ser percebido tanto como um processo de construção de textos, quanto como um gênero literário estabelecido e importante para a construção de significados sobre obras anteriores. Hutcheon (1989) afirma que a paródia pode ser “séria”, mas mesmo no humor, no deboche e na ironia há atos críticos e propostas de ressignificações.

Além disso, uma experiência de leitura hipertextual se distingue de um texto linear, onde tanto os possíveis caminhos quanto o posicionamento de bifurcações produzem mensagens, questionamentos e reflexões. Portanto, em uma paródia hipertextual como *To be or not to be* a obra fonte – originalmente pertencente a uma forma de expressão artística mais tradicional – é fragmentada e reconstruída em possibilidades previamente determinadas. Assim, o leitor-interator tem a oportunidade de avaliar de que forma suas escolhas autorais afetam o texto e até que ponto ele poderia ser transformado sem se tornar irreconhecível.

*To be or not to be* é um exemplo de como isso pode ser feito com o *Hamlet* de Shakespeare. Como paródia, essa obra mantém os personagens e acontecimentos do texto original, mas realiza uma reescrita em linguagem coloquial, autorreferencial e sarcástica que atualiza o texto para um contexto moderno, produz humor pelo contraste com o estilo de Shakespeare, como no travestimento definido por Genette (2010) e ainda produz efeitos críticos.

Como Hutcheon (1989) explica, a paródia não é necessariamente destrutiva, como se seu autor desejasse macular a imagem de uma obra consagrada. Em *To be or not to be*, o humor está presente de modo ácido, muitas vezes soando possivelmente ofensivo à obra original, como na passagem citada onde o narrador chama de “estúpida” a decisão mais próxima da narrativa apresentada no *Hamlet* de Shakespeare. No entanto, essa acidez também pode ser posta como uma proposta de discussão.

No recorte utilizado – o diálogo de Ofélia com sua família – o autor de *To be or not to be* utiliza o narrador e o sistema de escolhas para criticar a forma com que a personagem é tratada na obra original e apontar para outra personalidade que ela poderia ter: mais forte, independente e próxima dos ideais de representação para as garotas da atualidade. Vemos aí uma mistura de humor com as reações do narrador, crítica das decisões tomadas por

Shakespeare e reimaginação dos possíveis *Hamlet*, fatores que bem caracterizam a paródia.

### REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.
- AARSETH, Espen J.. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: the books and schools of the ages*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company, 1994.
- BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- CAMERON, Andrew. Dissimulations: The Illusion of Interactivity. *Millennium Film Journal*, v. 28, p. 33-47. New York: Millennium Film Workshop 1995. Disponível: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ28/Dissimulations.html> Acessado em 11/06/2019.
- CARVALHO, Renata Oliveira. Emo à flor da pele: expressão dos sentimentos na tribo das emoções. *Anais do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, v. 19, p. 1 - 10. São Paulo: Intercom 2014. Disponível: [http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/lista\\_area\\_DT06.htm](http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/lista_area_DT06.htm) Acessado em 25/12/2019.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GENTZLER, Edwin. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2017.
- GONICK, Marnina. Between "Girl Power" and "Reviving Ophelia": Constituting the Neoliberal Girl Subject. *Nwsa Journal*, v. 18, n. 2, p.1-23, [s.l.]: The Johns Hopkins University Press 2006. Disponível: [https://www.researchgate.net/publication/236808609\\_Between\\_Girl\\_Power\\_and\\_Reviving\\_Ophelia\\_Constituting\\_the\\_Neoliberal\\_Girl\\_Subject](https://www.researchgate.net/publication/236808609_Between_Girl_Power_and_Reviving_Ophelia_Constituting_the_Neoliberal_Girl_Subject) Acessado em 24 de dez. 2019.
- GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. (Eds). *The Norton anthology of English literature*. 8. ed. New York: W W. Norton & Company, v. 1, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Unesp, 2003.

PRIMO, Alex. Quão interativo é o hipertexto? Da interface potencial à escrita coletiva. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, v. 5, n. 2, p. 125-142, São Leopoldo: LIMC, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS 2003. Disponível: <http://www.ufrgs.br/limc/pesquisa.html> Acessado em 22 de jan. 2020.

SHAKESPEARE, William. Hamlet: príncipe da Dinamarca. In: BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Trad. Anna Amélia de Queiroz e Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. *Acta Scientiarum. Human And Social Sciences*, v. 25, n. 2, p.211-220, [s.l.]: Universidade Estadual de Maringa 2003. Disponível: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/2172> Acessado em 23 de dez. 2019.

SILVA, Pedro Panhoca da. *O livro-jogo e suas séries fundadoras*. Assis: Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Ciências e Letras da Unesp 2019. Disponível: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/180602> Acessado em 24 de dez. 2019.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta: do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, v. 18, n. 2, p.301-318, [s.l.]: UFSC 2010. Disponível: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200002> Acessado em 24 de dez. 2019.

TO BE OR NOT TO BE. Jogo digital, virtual, sonorizado, colorido, legendado. Produção de Neil Rennison e Ben Kosmina. Roteiro: Ryan North. Música: audioblock.com. Melbourne: Tin Man Games, 2015.

Recebido em 29/01/2020.

Aceito em 01/03/2020.

# ENXERGANDO O CORDEL SOB AS ASAS DO PAVÃO

LOOKING THE CORDEL UNDER THE WINGS OF THE PEACOCK

José Nogueira da Silva<sup>1</sup>

Adriana Cavalcanti dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo tem por objeto de estudo o cordel “Pavão Misterioso” nas versões em cordel e em história em quadrinho. Assim, a partir de um viés histórico do surgimento do cordel aos dias atuais, o texto faz uma análise das relações de intertextualidade entre os referidos gêneros textuais, permitindo concluir que as aproximações se deram no plano da estrutura do texto e das adaptações linguísticas. Por um lado, encontramos convergências como rima, métrica e repertório vocabular, enquanto os quadrinhos possuem uma dinâmica imagética própria, a confluência de ambas forma uma proposta nova e eficaz nos estímulos à leitura e inovação do cordel como gênero literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de cordel; história em quadrinho; intertextualidade.

**ABSTRACT:** The article aims to study *Pavão Misterioso* (Mysterious Peacock) in Cordel and in the comics version. Thus, from a historical bias of the appearance of the cordel to the present day, the text makes an analysis of the intertextual relations between those textual genres, allowing to conclude that the approximations occurred at the level of the text structure and the linguistic adaptations. On the one hand, we find convergences such as rhyme, metrics and vocabulary repertoire, while the comics have their own image dynamics, the confluence of both forms a new and effective proposal in stimulating the reading and the innovation of the cordel as a literary genre.

**KEYWORDS:** Cordel literature; comics; intertextuality.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas – Brasil. Doutorando em Educação na Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ,ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3765-3729>. E-mail: [nogueiraviola@hotmail.com](mailto:nogueiraviola@hotmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Educação pela Universidade Federal de Alagoas – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências da Educação na Universidade do Porto – Portugal. Professora Adjunta da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4556-282X>. E-mail: [adricavalcanti@cedu.ufal.br](mailto:adricavalcanti@cedu.ufal.br).

## 1 INTRODUÇÃO

O artigo em questão tem o objetivo de refletir acerca da Literatura de Cordel, gênero de formas fixas, escrito geralmente em sextilhas, portando elementos tradicionalmente intrínsecos ao Cordel no Brasil, como as rimas e a métrica em versos redondilhos maiores. Paralelo a isso, temos Histórias em Quadrinhos (HQ), também um elemento poderoso no estímulo à leitura, pois apresenta uma compreensão leve, divertida, além de páginas ilustradas que permitem uma visualização mais atrativa. Neste caso, os dois elementos foram reunidos através de uma readaptação do Cordel de “O Pavão Misterioso” em uma versão HQ.

Durante sua trajetória no Brasil, é evidente que o Cordel tem demonstrado um incrível poder de inovação perante o mercado. Como amostra disso, será de grande valia uma análise do Cordel supracitado em suas versões iniciais e em HQ, além de refletirmos acerca de seu poder de estímulo à leitura que também se inovou.

No Brasil, o surgimento do Cordel também está relacionado à chegada da imprensa no século XIX; isso possibilitou que o país tivesse uma produtividade literária até então inédita. Nesse período, presenciamos a chegada e a reprodução da Literatura de Cordel portuguesa em terras brasileiras. A forma impressa do Cordel Português chegou até nós e houve uma boa recepção, no entanto, sua extinção ocorreu no mesmo século (ABREU, 1993). Tal forma impressa foi útil para poetas sem espaço nem condições financeiras de publicar livros, daí poetas populares, inicialmente no Nordeste, começaram a produzir folhetos com narrativas em versos. Apesar de seus aspectos formais terem grande vínculo com a oralidade dos repentistas, a criação do enredo e seu trabalho no plano escrito dão ao Cordel uma identidade singular.

O passar dos anos exigiu, cada vez mais, um caráter inovador dos poetas populares de cordel, pois muitos eram também donos das tipografias nas quais

os cordéis eram produzidos. Inicialmente os folhetos tinham capas em branco, chamados de capas cegas, em seguida a xilogravura foi adotada e teve uma grande aprovação do público, depois desenhos mais detalhados e coloridos também se fizeram presente. Hoje, o Cordel continua conquistando leitores e se apresentando como uma grande ferramenta no estímulo à leitura.

## 2 O CORDEL NO BRASIL: UM DIÁLOGO ENTRE CLIO E CALÍOPE

O aparecimento da Literatura de Cordel no Brasil está ligado aos fatores sociais, políticos e econômicos do Nordeste. A introdução das Capitâneas Hereditárias e a expansão da cana-de-açúcar, somados à vinda de escravizados e imigrantes, fizeram com que o atual estado de Pernambuco e estados vizinhos fossem a região mais próspera da colônia, dando oportunidade de eles encontrarem uma perspectiva de vida mais agradável no território recém-descoberto. Foi intensificada a ocupação do interior da costa brasileira, entre essas povoações uma merece destaque, a Serra do Teixeira, na Paraíba, explorada inicialmente pelo Alferes Antônio Teixeira de Melo. Nessa Serra foram notificados os primeiros poetas populares dos quais temos notícias. Os primeiros repentistas registrados e os cordelistas estão sempre de alguma forma ligados entre si a essa região, o que fez com que fosse popularmente conhecida entre os poetas e apologistas como berço da poesia.

Candido (1981, p. 35), em *Formação da Literatura Brasileira*, comenta que “A literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem de autores. Como, porém, o texto é integração de elementos sociais e psíquicos, estes devem ser levados em conta para interpretá-lo”, ou seja, é incoerente pautar a análise de uma obra unicamente em seus fatores externos, contudo, levá-los em conta possibilita a abertura de novos horizontes no processo interpretativo.

Luis Soler (1995, p. 39) acrescenta que os séculos de domínio muçulmano na Península Ibérica “enriqueceram a Península de conhecimentos

e técnicas ausentes no resto da Europa”. Como a remanescência dessa cultura continuou ativa, após a reconquista cristã, através dos escravos mouros e dos moçárabes<sup>3</sup>, e a colonização da América tropical deu-se de forma agrária e escravocrata, assim é levada em conta a contribuição direta e indireta da cultura árabe na formação cultural da poesia popular no Nordeste. Diante disso, Ramalho (2000) adiciona que não só a mão-de-obra barata ou escravizada através de africanos e colonos de remanescência cultural moura, mas também a vinda de israelitas especialistas na técnica da produção da cana-de-açúcar que vieram ao Brasil, trazendo não apenas a prosperidade econômica (mais para a metrópole do que para a colônia), mas dando também grandes contribuições no âmbito cultural (RAMALHO, 2000, p. 51).

Diante do esforço da metrópole para frear o progresso da colônia, A imprensa só veio a surgir oficialmente em 10 de setembro de 1808, com a publicação do primeiro periódico no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, e a fundação da Imprensa régia, saldo da vinda da família Real ao Brasil, devido às perseguições sofridas por Napoleão. Com o passar das décadas, foram surgiram tipografias pelo país, aparecendo, assim, os primeiros cordéis feitos por brasileiros dos quais temos notícia.

Com a saída dos holandeses, o governo geral estimulou a ocupação interiorana: “O Vale das Espinharas formado pela Chapada da Borborema e a Serra dos Cariris Velhos, banhada pelo rio que lhe dá o nome (rio Espinharas), antiga morada dos índios Xucurus, lugar de belíssima paisagem e terra fértil” (MOREIRA, 2006, 16), algo que atraiu muitas pessoas, já que a agricultura era a única atividade econômica na época.

Esse final do século XVII, na Serra das Trincheiras (situada onde hoje é o estado da Paraíba), também chamada de Serra dos Canudos do Teixeira, já

---

<sup>3</sup> Cristãos que viveram na Península Ibérica durante a ocupação muçulmana ou seus descendentes.

apresentava os primeiros sinais de ocupação, sendo registrado que o Alferes Antônio Teixeira de Melo foi oficialmente o primeiro desbravador da “Serra do Teixeira”, como é chamada hoje. Juntamente com ele vieram várias famílias, das quais os “Nunes da Costa”, os “Batista” e os “Caluête”, de onde saíram os primeiros poetas populares dos quais temos notícias: eles ficaram conhecidos como “grupo do Teixeira” (MOREIRA, 2006, p. 16).

Os primeiros poetas populares registrados, a partir do século XIX, tiveram contato direto com os repentistas, alguns até foram cordelistas e repentistas, como foi o caso de Silvino Pirauá, fato primordial para manter viva uma cultura que dificilmente se perpetuaria de forma escrita em uma terra onde o analfabetismo imperava. Verônica Moreira (2006) cita alguns dos primeiros poetas populares de que temos notícia, sendo o primeiro o poeta Agostinho Nunes da Costa (1797-1858). No entanto, Abreu (1993) salienta: “Provavelmente já havia cantadores antes dele, mas seu nome permaneceu como o de um iniciador” (ABREU, 1993, p. 136).

O Cordel, na segunda metade do século XIX, deu os primeiros passos com a inserção de tipografias em algumas cidades do Nordeste, o que facilitou o registro de muitos poetas e o aparecimento dos cordelistas, muitos deles também repentistas. Dessa maneira, entre os vários poetas e cordelistas que não se perderam no tempo, podemos citar Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), poeta que nasceu em Sabugi na Paraíba, falecendo em Teixeira, deixando fama de grande cantador e pouquíssima coisa escrita. Dois de seus filhos continuaram o seu trabalho poético; Nicandro Nunes da Costa (1829 – 1918) e Ugolino Nunes da Costa (1832 – 1895), este conhecido como “Ugolino do Sabugi” ou “Ugolino do Teixeira”, ambos nasceram em Teixeira na Paraíba e deixaram seus nomes para a posteridade como bons repentistas da época, fazendo história na poesia popular, Ugolino fugiu de casa aos 18 anos de idade, quando passou a viver do improviso ou de seus versos escritos, possivelmente

vivendo o resto de seus dias na Vila de Santa Luzia do Sabugi, na Paraíba, razão pela qual se explica seus dois nomes artísticos.

Os exemplos mostram que a poesia foi ganhando adeptos dispostos a admirar e/ou perpetuar a arte. Foi assim que a poesia sobreviveu, ganhando prosélitos que, após um certo tempo, assistindo aos poetas e/ou lendo os folhetos de cordel, desenvolviam a habilidade de escrever, improvisar ou as duas coisas. Além disso, sabemos que “no aprendizado poético, sobretudo da métrica, os cantadores mais antigos tiveram apoio da leitura dos romances e folhetos, atualmente denominados cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes ao da cantoria” (SAUTCHUK, 2009, p. 79). Ocorreu, então, algo comum em culturais orais ao terem contato com a escrita: houve uma influência mútua.

O Cordel conquistou uma imensa popularidade, folhetos eram cantados ou recitados por cantadores de viola que, acostumados com o improviso, incorporaram em suas apresentações os romances de Cordel, chegando a compor. Um deles foi o introdutor dos romances em versos, inclusive das sextilhas nos cordéis, até então uma novidade entre eles, pois o uso das quadras era a forma predominante. Segundo Câmara Cascudo (1984, p.312), os romances em forma de sextilhas foram popularizados pelo repentista Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), que publicou estórias como *A vingança do sultão* e *O capitão do navio*, autores defendem ser dele os primeiros Cordéis brasileiros<sup>4</sup>. Maxado (1980, p. 30) reafirma ao comentar que o primeiro Cordel foi publicado no final do século XIX, intitulado de *Zezinho e Mariquinha* ou *A vingança do sultão*, citados anteriormente, embora não informe a data de publicação, algo que nem sempre está disponível nos Cordéis. Mesmo assim, Silvino Pirauá se popularizou como o primeiro entre os poetas populares a utilizar a sextilha (MOREIRA, 2006, p. 36).

---

<sup>4</sup> Infelizmente não há registros datados para comprovar a afirmação.

Os cordelistas tidos como relevantes fundadores do Cordel são bem definidos por Aderaldo Luciano (2012) ao apontar: Silvino Pirauá (1848-1913), Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco Chagas Batista (1885-1929) e João Martins de Ataíde (1877-1959). Sobre Pirauá, Batista (1977, p. 385) ratifica ter sido ele discípulo do repentista Romano do Teixeira e precursor do romance em versos. Ele emigrou para o Recife na seca de 1898, juntamente com José Galdino da Silva Duda (1866-1931) e Antônio Batista Guedes (1880-1918) e possivelmente outros, assim viveu cantando pelas feiras e aproveitando a oportunidade de imprimir folhetos de Cordel e vender por onde passava.

A respeito de Leandro Gomes de Barros, ressaltamos sua importância como o poeta iniciador de uma produção sistemática da Literatura de Cordel no Brasil. No folheto *Mulher Roubada* uma de suas sextilhas dão uma pista de que o início do Cordel é anterior aos registros: “Leitores peço desculpas/ Se a obra não for de agrado/ Sou um poeta sem força/ o tempo tem me estragado/ Escrevo há 18 anos/ Tenho razão em estar cançado” (BARROS, 1980, p. 51-52). O folheto foi publicado em 1907, assim, a sextilha revela que ele escreve desde 1889. No entanto, não há registros de publicações suas na época referida. Luciano (2011) afirma que o marco fundador do Cordel é o folheto *A força do amor*, de Leandro, folheto sem data; no entanto, estima-se que sua publicação ocorreu depois de 1893, após ele ter fixado residência em Recife, como defende Gomes (1980, p. XI). Segundo Luciano (2011), um exemplar, apontando o Recife como local, possui uma anotação a lápis, informando uma data: 18-1-2. Embora os versos de Leandro da Antologia supracitada não tenham essa anotação em lápis, o mesmo Cordel com a fotocópia disponibilizada acervo da Fundação Rui Barbosa confirma a citação<sup>5</sup>; portanto, “fica esta variação de data como o marco de lançamento da pedra fundadora do cordel no Brasil” (LUCIANO, 2011, p.

---

<sup>5</sup> A informações acerca do site e link de acesso estão nas referências.

108), embora as possibilidades de publicações anteriores não sejam descartadas.

Chagas Batista, diferente de Leandro e Pirauá, nunca morou em Recife, mas foi na capital onde ele publicou diversos folhetos:

Foi no Recife, porém, onde publicou diversos títulos de cordel pela Imprensa Industrial, neste cronograma: 1904, *A vida de Antonio Silvino, A vacina obrigatória, A questão do Acre*; 1905, reedição de *A vida de Antonio Silvino, As vítimas da crise*; 1907, *A história de Antonio Silvino* – (Contendo o retrato e toda vida de crime até a data presente, setembro de 1907); 1908, continuação da *História de Antonio Silvino, A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas, A maldição da nova seita*; 1909, *Resposta ao poldro do meu colega*; 1910, a coletânea *A lira do poeta*. Além do que a cidade do Recife, como disse anteriormente, é presença constante na vasta obra do poeta. Em 1912 publica *O resultado da revolução do Recife*, contendo outro poema *O enterro da justiça*. (LUCIANO, 2011, p. 93).

A respeito de João Martins de Ataíde, Batista (1977), nasceu na Paraíba, em Cachoeira da Cebola, município de Ingá, em 24 de junho de 1880. Foi conhecido como poeta e editor de folhetos de Cordel, viveu em Recife e trabalhou numa fábrica em Camaragibe e depois chegou a ser enfermeiro no Hospital Português. Sua fama popular se expandiu após comprar os direitos autorais de Leandro Gomes de Barros em 1921, vendidos pela viúva deste, algo que gerou certos equívocos no que diz respeito à autoria dos Cordéis de Leandro e de Ataíde. Felizmente Sebastião Nunes Batista conseguiu solucionar o caso, pois restaurou as devidas autorias (SANTOS, 2009, p. 87).

Os cordelistas mencionados (Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista e João Martins de Ataíde) passaram pela cidade de Recife, um ponto de confluência entre os fundadores da Literatura de Cordel no Brasil, novidade literária que conquistou leitores em todo o Nordeste durante um curto período de tempo.

Os quatro autores, acima referidos, tem o sertão como local de nascimento. No entanto, Recife foi o espaço no qual os seus cordéis foram produzidos. Três deles, inclusive moraram em Recife (no caso de Francisco Chagas Batista, morou em João Pessoa), ou seja, migraram para grandes centros urbanos, os quais inclusive chegaram a ser tema de muitos folhetos, como foi o caso da capital pernambucana.

### **3 AS ADAPTAÇÕES NA LITERATURA DE CORDEL**

A poesia popular se manteve na oralidade até a chegada da imprensa no país. Com ela, a oralidade participou da produção escrita e sem a variedade de gêneros textuais dos cordéis portugueses, tornando-se assim, um novo gênero de formas fixas e de estilo peculiar ao tempo e espaço. Abreu (1993), ao examinar catálogos de livrarias com a lista de Cordéis para venda após a implantação da imprensa régia, conheceu os Cordéis vindos de Portugal, a maioria em concordância com os mais populares nos arquivos das bibliotecas lusas; no entanto, a adaptação de algumas dessas histórias para os cordéis brasileiros se deu no século XX, depois do surgimento do Cordel Brasileiro. Tal fato nos faz entender que houve um ponto de encontro, mas não uma participação em seu surgimento (ABREU, 1993, p.109-110).

Essa literatura em Portugal era mais uma linha editorial do que uma expressão poética de cunho coletivo, o que não impede que, em meio a essa diversidade temática, o verso heptassílabo também estivesse presente, não em sextilha, mas em quadras, como aponta Câmara Cascudo (1984), ao mostrar uma versão portuguesa da *Nova história da Princesa Magalona*, com versos feitos em quadras, diferente dos versos em sextilhas de João Martins de Ataíde (1880-1959), que mesmo alterando o título para *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*, utiliza a mesma narrativa, porém com uma nova roupagem

formal, sendo em quadra e não sextilhas, além de excluir e indexar algumas estrofes.

Na Europa, a Inquisição da Igreja Católica combateu a literatura e o teatro populares, elementos amalgamados aos cordéis portugueses. Dois exemplos pertinentes são os cordéis *História da Donzela Teodora* e *Roberto do Diabo*: suas versões castelhanas produzidas antes de serem traduzidas para a Língua Portuguesa, foram proibidos em Portugal pelo *Index* de 1581 e aquele incluído no *Index Librorum Prohibitorum* de 1624, divulgados em traduções tardias nos séculos subsequentes. No século XVII, os registros acerca do cordel são mínimos, talvez por conta das proibições, já no século XVIII, a imprensa é mais acessível e as traduções se multiplicaram, como: *História da Donzela Teodora* 1712, *História do Imperador Carlos Magno* (1728), *Princesa Magalona* (1732), *História de Roberto do Diabo* (1732) (CAVALCANTI, 2007, p. 18). Essas histórias foram adaptadas para o Cordel em sextilha, no Brasil, mas isso quando o cordel já tinha sido sistematizado e não em seu surgimento.

O que a Idade Média gerou foram os romances ou gestas da cavalaria: o imperador Carlos Magno e os doze Pares da França; o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda; São Jorge da Capadócia; Ricardo Coração de Leão; Orlando Furioso; Rolando; Guilherme de Orange; Frederico Barba Roxa; Bayard, o cavaleiro sem Mancha; Cid Campeador; as Cruzadas; as Justas (lutas entre cavaleiros para decidir o direito entre eles segundo a crença que Deus dá razão ao mais forte); as guerras contra os mouros na Europa, África e Oriente, além de outros fatos e personagens criados ou reais, foram cantados apaixonadamente. [...] Esses romances de cavalaria foram levados à Península pelos cruzados nórdicos no seu caminho para o santo sepulcro. Na Espanha foram traduzidos para o Castelhana e a corte e as pessoas cultas de Portugal o adotavam também. Isso foi até o fim do século XIX, mesmo depois de Luís de Camões ter dado forma ao Português, como idioma (MAXADO, 1980, p.19-20).

As adaptações de narrativas portuguesas não representam a importação de uma expressão lusa para o Brasil, há pontos de contato, algo normal entre os

gêneros, pois desde o surgimento do Cordel, diversas obras vêm sendo adaptadas. Câmara Cascudo (1994), em *Cinco livros do povo*, aponta cinco narrativas lusas que, circularam a Europae, acabaram sendo reescritas pelos cordelistas brasileiros.

O primeiro livro descrito por Cascudo (1994) foi *História da Donzela Teodora*, narrativa presente em versões de *Mil e uma noites* e outras por diversas partes da Europa, como: França, Espanha e Portugal. Seus primeiros registros na Península Ibérica datam do século XVI. No Brasil, houve a versão da *História da Donzela Theodora*, de Leandro Gomes de Barros, obra composta em sextilhas ABCBDB. “Teve grande divulgação, usada pelos cantadores profissionais em todo o nordeste brasileiro” (CASCUDO, 1994, p. 144). Outra obra muito famosa foi *A história de Roberto do Diabo*, com datações do século XIII e alterações durante os anos posteriores; no cordel brasileiro o poeta João Martins de Ataíde publicou em 23 de Agosto de 1938 (CASCUDO, 1994, p. 174). Os cordéis portugueses da *História da Princesa Magalona* datam do século XVIII, com lançamento, em livros, do século anterior, além publicações do século XV na Espanha e em Paris (CASCUDO, 1994, p. 223-226), daí ser difícil uma genealogia exata, pois uma versão anterior sempre remonta a outra mais antiga, perdendo-se na escassez dos registros. Apesar do autor afirmar: “não conheço no Brasil e Portugal uma versão da PRINCESA MAGALONA na literatura oral, na corrente dos contos populares, como tem sido deparado na França” (CASCUDO, 1994, p. 235), mas encontramos na literatura escrita: *História completa da sorte do casamento por sina do Príncipe Pierre e da Princesa Beatriz* (1935) de Romano Dantas de Farias e *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre* de João Martins de Ataíde, ambos os cordéis versões brasileira da história de Magalona (CASCUDO, 1984, p. 46).

Isso revela uma linha tênue entre as adaptações e a intertextualidade. O quarto livro do povo, *A história da Imperatriz Porcina*, segundo Abreu (1993, p.82); “aparece pela primeira vez em 1218-1222 no manuscrito Miracle de

Notre Dame, de autoria do monge Gautier de Coinci”, com traduções para o galego e depois para espanhol no século XIV. O famoso Baltasar Dias reescreveu a estória já em língua portuguesa, pois apesar de buscar fidelidade à história tradicional, traz pequenas alterações, nesse caso, no nome dos personagens, com reedições no Brasil após 1840, na Casa Laemmert, Rio de Janeiro (CASCUDO, 1984, p. 286). No Brasil, Francisco Chagas Batista publicou aos moldes do cordel brasileiro, em sextilhas, a versão nacional da Imperatriz Porcina, cordel também cantado pelos repentistas (CASCUDO, 1984, p. 289).

*A história de João de Calais*, o quinto livro escolhido por Cascudo, apresenta um fato curioso. Ele diz: “No Brasil não conheço versão poética de JOÃO DE CALAIS. Em Portugal circula um folheto do Bazar Feniano” (CASCUDO, 1994, p. 366). Assim como os outros, possui versões seculares em Portugal, Espanha e França, este do século XVIII, mas possuindo partes das narrativas encontradas em centúrias antes. No entanto, há uma versão de Severino Borges (1919-1991); *O verdadeiro Romance do herói João de Calais* (BORGES, s/d), com narrativa semelhante à portuguesa, infelizmente sem data de publicação. O poeta nasceu em Aliança-PE e faleceu em Timbaúba-PE<sup>6</sup>, além de cordelista, era repentista (BATISTA, 1977, p. 377), ou seja, mesmo havendo diferenças entre o cordel e a poesia improvisada, há um contato muito forte entre ambos, tantos em seus aspectos escritos quanto na sua produção oral.

Essas adaptações feitas por cordelistas não significa um transplante do gênero, mas uma intertextualidade, Abreu (1993) alumia que até 1930 apenas *A História da Donzela Teodora*, *A história da Princesa Magalona* e *A História da Imperatriz Porcina* tinham sido adaptados no Brasil, um número pequeno em relação à quantidade expressiva de Cordéis lançados até então. Na obra *Cinco livros do povo* (1994), *A História de Carlos Magno e os doze pares de França* não

---

<sup>6</sup> Informações no site da Casa Rui Barbosa. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/janela\\_perfis.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/janela_perfis.html)>. Acesso em: 24 de abril de 2015.

ficou incluída, contudo foi registrada como uma narrativa popular, fato explicado por ela não ter sido vertida fielmente em sextilhas, mesmo assim, foram publicados Cordéis nos quais há uma forte intertextualidade com a obra publicada em provençal no século XIII, castelhano no século XVI, e traduções portuguesas no século XVIII, (edição em Coimbra, 1732) (CASCUDO, 1994, p. 443-445).

Leandro Gomes de Barros versejou aproveitando motivos da HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, “A batalha de Ferrabrás”, “A prisão de Oliveiros”. Com o mesmo título publicou João Martins de Ataíde folhetos populares. José Bernardo da Silva tem igualmente “A prisão de Oliveiros e seus companheiros” e Marcos Sampaio “A morte dos 12 Pares de França”. Todos esses folhetos continuam sendo abundantemente vendidos no Nordeste e são datados, os três últimos de 1949, Juazeiro, Ceará. (CASCUDO, 1994, p. 448).

Além dessas primeiras versões de obras estrangeiras, foi lançado o Cordel *Iracema*, de Francisco Rodrigues Cordeiro (s/d), com outras publicações de clássicos em Cordel. Em 2008, a Editora Nova Alexandria iniciou a coleção *Clássicos em Cordel*, com livros de 48 páginas, “em papel reciclado, capas duras em policromia, ilustrados, contendo a adaptação de grandes clássicos universais” (SANTOS, 2009, p. 162), isso torna o Cordel além de, uma ferramenta pedagógica, um forte concorrente no mercado, mostrando que o Cordel vai além de sua forma física ao ser publicado em capas duras e continuar mantendo suas características na escrita.

*A Clássicos em Cordel*, além do texto poético, traz um pequeno estudo sobre a obra adaptada, uma biografia do autor original, bem como do poeta que a adaptou. Já estão publicados: **Os miseráveis**, de Victor Hugo, adaptado por Klévisson Viana; **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, por Varneci Nascimento; **Robinson Crusoe**, de Daniel Defoe, por Moreira de Acopiara; **Viagem ao centro da terra**, de Júlio Verne, por Costa Sena; **O Alienista**, de Machado de Assis, por Rouxinol de Rinaré; **A megera domada**, de

Shakespeare, por Marco Haurélio; O corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo, por João Gomes de Sá; no prelo **O conde de Monte Cristo**, por Marco Haurélio. (SANTOS, 2009, p. 162).

A Literatura de Cordel, como narrativa em versos, tem a capacidade de tornar a estória mais concisa e dar um ritmo diferente de leitura à mesma. Tais aspectos modificam a recepção da obra, pois é lícito que uma obra anterior contribui imensamente para de outrem, já que todo o enredo da narrativa anterior foi utilizado, no entanto, a compreensão desses Cordéis como mera adaptação ignora as distinções de uma narrativa em versos na recepção da obra, além de muitas delas terem pequenas ou grandes alterações ou até mesmo continuações e estórias com personagens principais outrora coadjuvantes.

Para a pesquisa em questão, até o momento enfocamos uma tradição literária que mantém formas fixas e um público que se renova constantemente. Isso se dá devido à expressão referida conseguir manter características essenciais e, ao mesmo tempo, trazer inovações em seu formato impresso, na escolha das narrativas adaptadas de obras já consagradas, formando assim uma narrativa intertextual, mas com uma recepção distinta. Hoje, o cordel continua demonstrando seu intenso poder de inovação, pois o mesmo já tem edições consagradas pelo público, como é o caso de “O Pavão Misterioso”, por isso a narrativa foi adaptada em versos, mas para uma versão em quadrinhos, o que reescreve a narrativa já feita e altera a recepção, tornando a leitura mais atraente e estimulante para o novo público leitor.

#### **4 O PAVÃO MISTERIOSO EM QUADRINHOS**

Desde a pré-história, o homem atribui significados a desenhos, as pinturas rupestres são ótimos exemplos, através delas retratavam o mundo a sua volta, enfim, eram processos de construções narrativas. Hoje, os desenhos

somados a uma escrita com cadência de rima, métrica e enredo sincretiza duas estratégias de apreensão do leitor. Lajolo afirma que “ler é ser capaz de atribuir aos textos significados, relacionando-o a todos os outros textos. É perceber as inferências que o texto traz consigo, permitindo melhor esclarecimento para o leitor” (1993, p. 59). Tais adjetivos são confirmados através de palavras e desenhos que se complementam no processo de construção da leitura. Coelho (1981) nos diz que as histórias em quadrinhos têm a mesma validade dos livros de figuras utilizados no processo de aquisição de leitura. Assim, ela enfatiza que psicólogos defendem o fato de que crianças, no ato da leitura dos quadrinhos, além de se divertirem, satisfazem uma necessidade interior instintiva, necessidade de crescimento mental, algo inerente ao indivíduo no processo de desenvolvimento. Ratificada a importância da relação entre as HQs e o Cordel, é pertinente trazermos bons exemplos das narrativas citadas acima e continuarmos explorando a relevância de uma História em Quadrinhos adaptada de um Cordel.

Como foi constatado, a Literatura de Cordel também tem mantido aspectos escritos como uma identidade literária como: a métrica e a rima. Vindas de suas ligações com a oralidade, permitiram que o público já estivesse habituado com as mesmas e tais características se mantivessem pela força da tradição e pela aceitação de seu efeito estético por parte do público. No entanto, ficou evidente que sofreu alterações no tocante à sua mídia impressa, às intertextualidades trabalhadas em adaptações e até mesmo no uso de xilogravuras e depois capas coloridas. Recentemente, a adaptação de um cordel para o formato de HQ trouxe mais uma inovação e amostra de como uma arte literária pode inovar e ao mesmo tempo manter sua identidade e tradição.

O Cordel se apresenta, enquanto gênero discursivo, com uma linguagem acessível, de escrita curta e capaz de dialogar com o leitor e a realidade, além de estimular e facilitar a leitura. Como gênero discursivo, o Cordel entusiasma a leitura, a sonoridade das rimas torna a compreensão leve de ser assimilada.

Paralelo a isso, as HQs possuem outras especificidades que também tornam a leitura prazerosa e que atende às expectativas do público leitor, preparando-os para a apreciação de outras obras e, assim, criando um hábito. Santos (2001, p.3), no artigo *Aplicações das histórias em quadrinhos*, fala da eficácia das HQs como um estímulo à leitura das crianças, segundo ele, elas tocam, falam de maneira direta ao imaginário delas e preenchem suas expectativas, isso amplia a curiosidade e as prepara para outras obras.

Assim como o Cordel, as HQs também promovem o interesse do público adulto, apesar de competir com outros meios de lazer como: televisão, videogame e internet. Outro agravante, o Brasil tem um número considerável de famílias de baixa renda e apenas com uma educação precária, o que torna o contato com a leitura desatratante. Nesse contexto, uma mídia economicamente acessível e chamativa ser um instrumento poderoso para trabalhar o hábito da leitura em diversos público, tanto o Cordel quanto a HQ possuem essas características.

A estória do *Pavão Misterioso* ocorre na Grécia, local onde vivia uma jovem condessa chamada Creusa, por ela se apaixona Evangelista, rapaz turco abastado que resolve viajar pelo mundo para gozar da fortuna que herdou do pai e tomou conta muito bem. Para ter acesso à moça, buscou um engenheiro que inventasse um aparelho que possibilitasse isso:

Tinha cauda como leque,  
As asas como um pavão  
Pescoço, cabeça e bico,  
Alavanca, chave e botão.  
Voava igual ao vento  
Para qualquer direção.

Quando Edmundo findou,  
Disse a Evangelista:  
- A sua obra está perfeita,  
Ficou com bonita vista –  
O senhor tem que saber  
Que Edmundo é artista!

Eu fiz um aeroplano  
Da forma de um pavão,  
Que se arma e se desarma,  
Comprimindo um botão,  
E carrega doze arrobas  
Três léguas acimado chão (REZENDE, 1980, p. 14).

Juntamente com o pavão mecânico, Evangelista recebeu uma serra que não fazia barulho e também um lenço que fazia um indivíduo desmaiar ao cheirá-lo, isso faria com que ele serrasse os caibros do quarto de Creusa e a desmaiasse no momento da fuga, caso ela gritasse. Nisso, o moço a visitou diversas vezes no intuito de conquistá-la, mas acabou sendo pego pelas autoridades, contudo conseguiu fugir com ajuda do pavão. Depois, foi à casa da condessa e a levou. A narrativa tem muita ação devido à perseguição do Conde em não permitir que homem nenhum se aproximasse de sua filha.

A narrativa simples, de viés romântico, envolve o leitor pela cadência dos versos e o enredo narrativo. A leitura do cordel em quadrinhos realiza uma quebra de estereótipo, um contraponto de uma tradição que inova sem perder as características escritas que o define. Nesse contexto, no qual o cordel concorre com meios eletrônicos e digitais de comunicação, ele realiza um contato material e abstrato, além da procura pela informação para uma

utilização posterior que a linguagem age como sistema promovedor de todos os discursos existentes. A linguagem tem um potencial de promover a mediação das ações por nós protagonizadas acerca do mundo, seja declarando, negociando, rimando, metrificando, enfim, isso ocorre por meio de um processo de persuasão, pois constrói um mundo inteligível através de princípios de representação compreensíveis e construídos na/pela linguagem. A presença de práticas educacionais que inovem e realizem relação entre com distintos gêneros textuais é carente (BRAIT, 2009, p. 56)

No que concerne a essas relações, é um fenômeno que intriga os pensadores desde a década de 20. Na ótica da etnografia interpretativista, segundo Geertz (1983, p. 83), há mudanças nas práticas sociais das manifestações culturais, isso promove remodelações no pensamento social pelas hibridizações, por isso, o surgimento de novas categorias aparecem em virtude dessas novidades, como os gêneros.

As teorizações das mesclas genéricas não são recentes, há cerca de oitenta anos, Bakhtin (2005) refletiu a respeito com o estudo do romance polifônico de Dostoiévski, no qual trata da flexibilidade dos gêneros na Grécia Antiga, o amálgama de padrões genéricos com características estilísticas e composicionais, isso presente entre o diálogo socrático e sátira menipeia, ou seja, gêneros da área literária que reeleboravam e/ou subvertiam gêneros vários como: citações, cartas e manuscritos diversos. Para o autor, a sátira menipeia é um dos gêneros mais adaptáveis da história da humanidade, pois apresenta uma vasta gama de gêneros intercalados como discursos, cartas, novelas, oratórios, já que tanto subvertia gêneros considerados menores quanto penetrava aquelas vistos como maiores, algo que dificulta delimitar seu terreno estrutural.

Nesse contexto, as HQs têm ampliado seu espaço e conseguido preferência no gosto popular, segundo Neto e Silva (2011), na TV e no cinema

ficaram mais populares na década de 70. Antes disso, na década de 30, a maioria das HQs eram voltadas para o público infantil, com uma forte presença de histórias norte-americanas, principalmente da Disney (NETO; SILVA, 2011, p. 19-32). A ligação das personagens com novos meios de comunicação, como a TV e o cinema, ajudaram na conquista de um novo público e no aumento da popularidade de um gênero que no Brasil chegou poucas décadas depois do cordel. Essas informações revelam que tanto o cordel quanto as HQs possuem pontos convergentes e a linguagem de ambos os gêneros são uma arma inovadora para o estímulo à leitura. Vejamos as estrofes supracitadas na versão em Quadrinhos, de autoria de José Camelo (2010, p. 23) e ilustrada por Sérgio Lima:



(CAMELO, 2010, p. 23)

Na imagem da HQ citada acima, as imagens e os versos fundem-se para haver a produção de sentidos direcionados aos leitores de idades diversas, com gostos diversificados e de regiões também distintas, cada qual com sua especificidade. Contudo, apesar de tantas diversidades no público-leitor brasileiro, o cordel, principalmente em quadrinhos, é capaz de abarcar contingente de leitores que estão inseridos nas duas tradições ou, no mínimo

em uma delas; a do cordel e a das HQs. Mendonça (2002) afirma que a leitura de HQs exige “estratégias sofisticadas, além de um alto grau de conhecimento prévio, sendo quase que destinados apenas aos ‘iniciados’ nos enredos de seus personagens” (MENDONÇA,2002, p. 202), em outras situações, podem ter também uma função didática, mas independente disso, situa o leitor em mundos de leitura até então distintos, quebra estereótipos, instiga novas leituras, força-o a inovar seus conhecimentos prévios e ampliar o leque de estratégias de leitura.

Entre o texto apenas contendo as letras alfabéticas, linguagem verbal, narrativa em versos e estrofes, e o segundo texto contendo linguagem verbal e não-verbal, constituído por sequências de desenhos ou figuras e textos em discurso direto que fundem-se para produzirem efeitos de sentidos com desenhos em quadrinhos, estas compõem a principal diferença em relação àqueles com relação ao aspecto estrutural do textos. Cagnin (1997) ratifica a informação e inclusive acrescenta que essa combinação entre imagem e texto é comum a todos os autores de HQs, apesar do conceito de texto ser amplo e poder também abarcar a imagem, discussão que não aprofundaremos, mas daremos ênfase aos cordéis, proposta inicial.

No caso dos elementos elucubrados, percebemos a presença de balões, marca típica da linguagem em quadrinhos, neles, os pensamentos ou a fala dos personagens são colocados. Os balões delimitam a distinção entre os quadrinhos e quaisquer outras formas de narrativa, inclusive o cordel. Outros elementos importantes para superação de limitações peculiares são criados, como o formato dos balões, traço diferenciador da fala dos personagens, a ênfase da fala e a fala do narrador, já que a narrativa em quadrinhos tem narrações e fala dos personagens em uma mesma estrofe. Como veremos a seguir:



(CAMELO, 2010, p. 29)

No fragmento acima, o primeiro quadro mostra a voz do narrador delimitados por uma área retangular, nela esta os quatro primeiros versos da estrofe, enquanto um balão abaixo completa a sextilha com a fala do protagonista. No balão seguinte a alternância se intensifica, pois o primeiro verso é do narrador: “A moça interrogou-o” (id.), o segundo verso está contido em um balão para representar a fala de Creusa: “Diga: quem é o senhor?” (id.), enquanto os últimos quatro versos das sextilhas são da voz do seu pretendente, contudo, dentro do balão há um retângulo para identificar a voz do narrador e do personagem em um mesmo verso: “Disse ele: sou estrangeiro,” (id.).

Para termos uma melhor ideia da adequação da linguagem visual ao Corde, ou vice-versa, é relevante lembrarmos que, como representação da realidade, os quadros são bidimensionais, algo distinto da realidade

tridimensional com cheiros, sons, temperatura, enfim, elementos que na bidimensão dos quadrinhos precisam de ferramentas e técnicas específicas para serem expressos. O desenhista constrói uma realidade no papel a qual chama de enquadramento, a depender do espaço representado, os enquadramentos se dividem em seis planos: geral, total, médio, primeiro plano e plano de detalhe.

Em cada um desses planos, a expressividade é mais ou menos trabalhada, se no plano geral o enquadramento expõe o ambiente de maneira panorâmica, no plano total essas mesmas dimensões ficam próximas aos personagens, o plano médio mostra os personagens acima da cintura, o primeiro plano restringe o espaço aos ombros e o plano de detalhe mostra apenas uma fração do corpo ou de um objeto (SILVA 2001, p. 3). Na adaptação, o texto poético norteia as técnicas utilizadas pelo desenhista manter a coerência entre o texto e a imagem. A narrativa de Cordel é inédita para a cotidiana dos Quadrinhos, por isso, a fonte das letras, o delineamento da linha dos balões e a expressão dos personagens colaboram para uma visualização prévia da narrativa que irá germinar na imaginação do leitor.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O fato da Literatura de Cordel ainda ser uma proposta nova para muitos leitores, acaba promovendo uma interação ainda nova, inclusive o fato de ser em quadrinhos elimina muitas possibilidades de haver um esforço de interação entre o texto e o leitor, o que torna adaptação uma proposta válida para a conquista de um novo público do cordel, pois após a leitura da obra em quadrinhos, ele estará mais familiarizado para ler obras em Cordel no formato apenas escrito. Essa relação estimula a leitura e revigora a arte literária em análise.

Na adaptação do cordel em HQ, observamos a utilização de dois códigos, o linguístico e o das imagens, ambos os elementos podem ser separados para análise, mas também são complementares para o ato da leitura, contudo, a predominância de um ou outro é recorrente. Se por um lado a relevância das histórias em quadrinhos, segundo Cagnin (1997), se dá por conta das imagens, nas cores, algo encontrado na capa do cordel, e nas ambiências localizadas nos detalhamentos dos traços redefinidores dos sentidos textuais, algo visto nos enquadramentos, ou seja, elementos corroboradores e construtores dos componentes da ação.

Dada a profusão de elementos poéticos e imagéticos, o pequeno número de os exemplos, fragmentos de análise, trazidos à baila, são somados aos conhecimentos prévios de referências acerca do Cordel e dos Quadrinhos para a construção de uma análise acerca de uma História de Quadrinhos em Cordel, algo que ainda está sendo feito de maneira pioneira, mas que serve de exemplo para outras iniciativas, além de fortalecer uma tradição, também hibridiza dois gêneros literários populares e, como resultado, mostra-se como uma ferramenta eficaz no estímulo à leitura e interpretação textual.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cordel português/ folhetos nordestinos: confrontos – um estudo histórico comparativo*. Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Tese de Doutorado).

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Ed. Forense-Universitária, [1929] 2005.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da Literatura de Cordel*. Natal. Fundação José Augusto, 1977.

BARROS, Leandro Gomes de. *O Dezréis do Governo; Conclusão da Mulher Roubada; Manoel Abernal e Manoel Cabeceira*, Recife, 1907. In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980.

BARROS, Leandro Gomes de. *A força do amor*. Recife. s/d. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro\\_colecao.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao.html). Acesso em: 12 de abril de 2015.

BORGES, Severino. *O verdadeiro romance do herói João de Calais*. São Paulo. Editora Luzeiro, s/d.

BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceito-chave*. 5º ed. São Paulo: Contexto, 2009.

CAGNIN, Antônio L. Abertura, in Calazans, Flavio M. A. (Ed.), *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática*, São Paulo: UNESP, 1997.

CAMELO, José. *O pavão misterioso: cordel em quadrinhos*. São Paulo. Editora Luzeiro. Fortaleza. Editora Tupiniquim, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6º ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). 8º ed. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 8.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Câmara. *Cinco livros do povo*. 3º ed. João Pessoa. Editora Universitária/UFPB, 1994.

CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. *A atualidade da literatura de cordel*. Recife. UFPE, 2007. (Dissertação de Mestrado).

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

CORDEIRO, Francisco Rodrigues. *Iracema*. s/e. s/d.

GEERTZ, C. Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social. In: GEERTZ, C. *O saber local*. 3º ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1983.

GOMES, José Maria Barbosa (Introdução). In: *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo V. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1980.

JÚNIOR, Manuel Diégues. *Ciclos temáticos na Literatura de Cordel*. Maceió. Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2012.

LAJOLO, Maria. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para a história do cordel brasileiro*. Fortaleza – Ceará. Conhecimento Editora, 2011.

MAXADO, Franklin. *O que é Literatura de Cordel?* Rio de Janeiro. Codecri, 1980.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. *Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. (p. 194-207).

MOREIRA, Verônica. *O canto da poesia*. Recife: Edições Bagaço, 2006.

NETO, Elídio e SILVA Marta. *Histórias em Quadrinhos e Educação: histórico e perspectivas*. In: *Histórias em quadrinhos e educação: formação e prática docente*. São Paulo: Metodista, 2011.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: Música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RESENDE, José Camelo de. *O Pavão Misterioso*. São Paulo, Editora Luzeiro, 1980.

SANTOS, Aderaldo Luciano dos. *Literatura de Cordel: visão e re-visão*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. (Tese de Doutorado).

SANTOS, Roberto. *Aplicações da história em quadrinhos*. São Paulo, Comunicação & Educação, 2001, p. 3.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UNB. 2009. (Tese de Doutorado).

SILVA, Nadilson M. da. *Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos*. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS – Setembro de 2001, p. 3.

SOLER, Luis. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Nordestino*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

Recebido em 01/08/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# A PRESENÇA DOS GRIMM EM “O CONTO DOS TRÊS IRMÃOS”, DE J. K. ROWLING

THE PRESENCE OF THE GRIMM IN “THE TALE OF THE THREE BROTHERS”,  
BY J. K. ROWLING

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Morais<sup>1</sup>

Danytiele Cristina Fernandes de Paula<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente artigo, são comparados dois contos de fadas de nacionalidades distintas: “A mesa, o burro e o porrete”, dos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, e “O conto dos três irmãos”, de J. K. Rowling, com o objetivo de evidenciar que o texto de Rowling muito se assemelha ao dos Grimm. Além de verificar as relações intertextuais existentes, busca-se demonstrar que há um elemento unificador entre eles: o número três. Recorrendo a estudos que conferem o significado simbólico do número três, são analisados os dois contos e é demonstrada a recorrência do denominador comum, como na oferta de três objetos mágicos, que têm papel decisivo para o desenvolvimento da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto de fadas; número três; irmãos Grimm; J. K. Rowling

**ABSTRACT:** This paper compares two fairy tales of different nationalities: “The Wishing-Table, the Gold-Ass, and the Cudgel in the Sack”, by the German brothers Jacob and Wilhelm Grimm, and “The tale of the three brothers”, by J. K. Rowling, with the aim of highlighting that Rowling’s text very much resembles the Grimm’s narrative. In addition to verifying the intertextual relations between both texts, it is sought to demonstrate that there is a unifying element between them: the number three. The two stories are analyzed through studies on the symbology of number three, and the recurrence of the common denominator is demonstrated, as in the supply of three magical objects, which have a decisive role in the development of the narrative of both stories.

**KEYWORDS:** fairy tale; number three; brothers Grimm; J. K. Rowling

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4388-5921>. E-mail: [gui\\_amorais@hotmail.com](mailto:gui_amorais@hotmail.com).

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Brasil, com período sanduíche em Universidad de Oviedo – Espanha. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7038-6776>. E-mail: [unesp\\_dany@yahoo.com.br](mailto:unesp_dany@yahoo.com.br).

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É notável que, na contemporaneidade, os contos de fadas são continuamente revisitados por meio de releituras. Por vezes os autores contemporâneos resgatam os contos pelo viés intertextual de modo a adequá-los à contemporaneidade, dando-lhes tons feministas, por exemplo, outros retornam aos contos e os utilizam como modelos para contar novas histórias. Assim, partindo do fato de os contos dos irmãos Grimm serem “[...] um arsenal de histórias, ideias e poesia [...]” (VOLOBUEF, 2013b, p. 28-29), o objetivo deste trabalho é demonstrar como J. K. Rowling (1965-), escritora inglesa, retorna aos contos dos irmãos alemães, utilizando-os como molde para compor novos contos.

O primeiro passo será comparar os dois contos do *corpus*, a saber, “A mesa, o burro e o porrete”, dos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, e “O conto dos três irmãos”, da autora inglesa J. K. Rowling, partindo das postulações teórico-tipológicas de Genette (2010), a fim de evidenciar as semelhanças, bem como as divergências constatadas entre os contos. Então, com base em Cirlot (2005) e Chevalier (1993), demonstrar-se-á a existência de um denominador comum, o número três, tão simbólico e presente nestes (e em tantos outros) contos de fada.

## 2 OS IRMÃOS GRIMM

Oriundos de uma família protestante da cidade de Hanau, Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) partiram para Kassel para morar com uma tia após a morte do pai. Ali, iniciaram o curso de direito da Universidade

de Marburg, onde conheceram o professor Friedrich Carl von Savigny que, segundo Volobuef (2013a), percebeu a inclinação dos irmãos para os estudos filológicos e cedeu aos dois sua biblioteca particular a fim de fomentar essa “paixão”. Com tais pesquisas em documentos históricos, ambos tiveram contato com o romantismo alemão e com obras medievais. Nessas pesquisas, passaram a ter familiaridade com narrativas do universo maravilhoso.

Ainda em Kassel, começaram a trabalhar como bibliotecários, o que os colocou em contato com manuscritos e obras antigas. Além disso, por causa da composição de uma antologia de cantigas populares junto a Achim von Arnim e Clemens Brentano, foram introduzidos ao trabalho de coleta de textos antigos. Assim, o “contato com Brentano foi decisivo para chamar a atenção para o filão das narrativas populares registradas em livros antigos” (VOLOBUEF, 2013a, s/p). No entanto, os irmãos Grimm não encontraram contos somente em obras e manuscritos, porque logo em seguida passaram a buscar tais textos na tradição oral popular, recorrendo a amigos e conhecidos. A maior contribuição veio de Katharina Dorothea Viehmann, uma vendedora de frutas comumente conhecida, em sua época, como “a mulher dos contos de fadas” (VOLOBUEF, 2013a, s/p).

De fato, o objetivo primeiro dos irmãos, em relação à descoberta dos contos de fada, foi o de coletar material para seus estudos filológicos. Então encontraram um grande acervo de narrativas maravilhosas. Após essa descoberta, deram um segundo objetivo ao seu trabalho: preservar as narrativas germânicas tradicionais, imprimindo-lhes um tom nacionalista, uma vez que a Alemanha havia sido invadida por tropas napoleônicas (cf. VOLOBUEF, 2013a). Logo, os contos coletados foram compilados em dois volumes iniciais, o primeiro em 1812 e o segundo em 1815, para os quais deram o nome de *Contos de fadas para crianças e adultos* (*Kinder- und Hausmärchen*). De 1812 a 1857, os contos foram publicados em novas edições com acréscimos de contos recém-coletados e/ou contos revisados, ou seja, cortados, ampliados,

suavizados, etc., e outros suprimidos (cf. VOLOBUEF, 2013a). Finalmente, a edição de 1857 continha 210 textos no total.

Ainda que haja outros compiladores, escritores e pesquisadores dos estudos filológicos, é possível afirmar que os contos dos Grimm foram os que mais conseguiram se destacar a ponto de serem conhecidos até mesmo na contemporaneidade. Com efeito, a obra *Contos de fadas para crianças e adultos* teve repercussão mundial, marcando presença “em praticamente todos os países do mundo” e ocupando “hoje o primeiro lugar entre os livros alemães mais traduzidos” (MAZZARI, 2012a, p. 12).

No que diz respeito à autora J. K. Rowling, não é possível afirmar que tenha lido os contos dos irmãos. Entretanto, dada a contribuição tão significativa deles para a Literatura Infantil, seria admissível inferir que ela possa ter tido algum tipo de contato com, ao menos, os contos mais famosos dos Grimm. De certa forma, isso é confirmado no prefácio do livro *Os contos de Beedle, o Bardo*, no qual encontra-se “O conto dos três irmãos”. Segundo Rowling (2008, p. xi), as narrativas de sua coleção são “tão conhecidas de muitos alunos de Hogwarts quanto ‘A gata borralheira’ e ‘A bela adormecida’ das crianças trouxas (não-mágicas)”. Assim, é possível atestar o contato de Rowling com os contos de fada.

Embora o conto “A mesa, o burro e o porrete”, escolhido para este trabalho, seja menos conhecido, pode-se verificar grande proximidade entre a narrativa deste conto e o de J. K. Rowling, considerando-se não somente o tema de análise deste trabalho, o número *três*, mas igualmente a história narrada em si, aqui analisada como um texto derivado dos contos dos irmãos Grimm, como será demonstrado em breve. Antes, porém, de a análise ser iniciada, é necessário explorar, de forma breve, a vida de J. K. Rowling e o grande universo por ela criado: a saga “Harry Potter”, na qual insere inúmeros elementos do mundo maravilhoso e das mitologias de várias regiões. Ademais, é no plano narrativo da saga que ela introduz “O conto dos três irmãos”, uma “lenda do

mundo bruxo” que se tornou um componente crucial para o desenvolvimento narrativo do último romance da série, *Harry Potter e as relíquias da morte*.

### 3 J. K. ROWLING E “O CONTO DOS TRÊS IRMÃOS”

Joanne K. Rowling, famosa por escrever a série “Harry Potter”, nasceu em 31 de julho de 1965 na cidade de Yate, Inglaterra. Graduou-se em *Modern Languages* na Universidade de Exeter em 1986, onde estudou línguas clássicas, como o grego e o latim, o que muito influenciou sua produção literária. Depois de sua graduação, Rowling se mudou para Londres, passando por uma série de diferentes empregos até trabalhar como pesquisadora e secretária bilíngue para a Anistia Internacional. Foi neste período que a ideia da série Harry Potter surgiu, durante uma das viagens de trem de Manchester a Londres em 1990. De acordo com a própria autora, em seu site oficial, a ideia começou com o personagem Harry Potter e logo após os demais personagens e o enredo foram “aparecendo” em sua mente. Terminada a viagem, ela começou a desenvolver os primeiros esboços do que viria a ser sua série mais aclamada de livros.

O mundo maravilhoso de J. K. Rowling conta a história de um jovem bruxo, chamado Harry Potter, órfão, criado como “trouxa”<sup>3</sup> até seus 11 anos de idade, quando recebe o chamado para estudar na *Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts* e descobre fazer parte de um mundo mágico. Ao lado de seus amigos, Ronald e Hermione, e sob os cuidados do diretor Alvo Dumbledore, o protagonista empreende sua jornada para derrotar Lord Voldemort, bruxo que

---

<sup>3</sup> Do original em inglês *muggle*, termo usado na série para designar pessoas sem habilidades mágicas.

prega a superioridade dos bruxos e pretende assumir o poder, subjugando os personagens não-mágicos e eliminando os que tentam impedir seus planos.

A história narrada está dividida em sete romances, todos com algum empate entre os personagens Harry e Voldemort, até o duelo final no último livro da série. Ao longo da narrativa, o leitor é apresentado a um universo mágico escondido e interligado com o universo real tal como conhecido. Desse modo, o mundo mágico se estrutura como um espelho da realidade: cada país tem seu próprio Ministério de Magia, suas próprias leis e sistemas de ensino, etc. A magia convive, assim, em sigilo junto ao mundo real.

Dentro desse universo narrativo, a obra *Os contos de Beedle, o Bardo* é citada no último livro da série como uma coletânea de contos infantis para crianças bruxas e se mostra fundamental para a jornada de Harry. Inicialmente, o livro de contos aparece como uma herança deixada por Dumbledore para Hermione Granger. A narrativa “O conto dos três irmãos”, presente no livro, é o real motivo de Dumbledore tê-lo deixado como herança, visto que apresenta as relíquias da morte – a varinha das varinhas, a pedra da ressurreição e a capa de invisibilidade – como parte dos planos do antagonista, Voldemort, de conquistar o poder.

Segundo a lenda documentada por Dumbledore em seus comentários acerca do conto, “se alguém vem a se tornar o legítimo possuidor dos três [objetos mágicos], torna-se então ‘senhor da Morte’, o que tem sido comumente entendido que será invulnerável, e mesmo imortal” (ROWLING, 2008, p. 93). Dessa forma, revela-se que a real intenção de Voldemort é tornar-se “senhor da Morte”. Harry, por consequência, deve impedir que ele consiga os objetos e, para isso, Dumbledore presenteou-os com o livro de contos de forma que os personagens pudessem conhecer a fundo a história e vencer o grande inimigo.

Inicialmente, a obra era apenas uma referência presente na série Harry Potter e os leitores conheciam a narrativa do conto dos três irmãos recontada

pela voz do personagem Hermione. No entanto, J. K. Rowling produziu, em 2007, a primeira versão física do livro, contando com cinco contos de fadas para crianças bruxas. Em um primeiro momento, foram produzidos apenas sete exemplares escritos e ilustrados à mão pela própria autora, mas, em novembro de 2008, o livro foi publicado para o público geral.

#### **4 A RELEITURA DO MARAVILHOSO POR J. K. ROWLING**

Antes de as análises serem efetuadas, é importante apresentar o resumo da fábula dos contos. “A mesa, o burro e o porrete” apresenta a história de três irmãos que são expulsos de casa pelo pai, um alfaiate. A expulsão decorre do fato de o pai possuir uma cabra falante e mentirosa. Por três dias seguidos, cada filho leva a cabra para pastar e, ao final de cada dia, ela mente ao alfaiate, dizendo que nada comeu. Por essa razão, o pai expulsa os filhos de casa. Cada filho aprende uma profissão e, de seu mestre, ganha um presente: o primeiro ganha uma mesa que se põe sozinha; o segundo, um burro que expele ouro pela boca; e o terceiro, um porrete mágico que sova o inimigo. Os dois primeiros filhos, ao hospedarem-se em uma estalagem, são roubados pelo dono. Contudo, o terceiro consegue reaver os objetos mágicos com a ajuda do porrete, que surra o estalajadeiro.

“O conto dos três irmãos”, por sua vez, apresenta três irmãos que encontram a Morte na passagem de um rio profundo e perigoso. Por serem feiticeiros, são capazes de construir uma ponte. A Morte, que esperava a passagem de pessoas para “levá-las”, fica enfurecida com a engenhosidade dos irmãos. Então, oferece aos três os “presentes” que desejassem. O primeiro pede a varinha mágica mais poderosa já vista; o segundo, objetivando trapacear a morte, demanda algo capaz de trazer pessoas do além, e a Morte lhe oferece a pedra da ressurreição; o terceiro, o mais jovem, mais humilde e sábio dos três, não confia na “bondade” da Morte e deseja algo para sair dali sem ser seguido,

e ela lhe dá sua própria capa de invisibilidade. Os irmãos partem, mas a Morte começa a persegui-los. O primeiro irmão morre porque se vangloriou por possuir a varinha mais poderosa. O segundo irmão morre porque, ao utilizar a pedra da ressurreição, pede o retorno de sua amada, mas percebe que ela jamais poderia voltar ao mundo dos vivos e, então, mata a si próprio com o objetivo de juntar-se a ela. O terceiro irmão, por outro lado, consegue escapar da morte por muitos anos devido à capa da invisibilidade.

Com o que foi exposto acima, é possível perceber que há uma semelhança entre os segmentos narrativos das duas estórias. Para tratar desta semelhança em uma análise comparativa, pode-se trazer ao estudo a obra *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, do pesquisador francês Gérard Genette (2010). Dos cinco tipos de transtextualidade<sup>4</sup> que Genette (2010) elenca (intertextualidade, hipertextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e paratextualidade), a mais importante para este trabalho é o quarto tipo, isto é, a *hipertextualidade*, definida como “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*) [...]” (GENETTE, 2010, p. 18). A *hipertextualidade*, portanto, diz respeito ao modo como um texto B deriva de um texto A, sem que haja uma menção explícita ao texto fonte.

Há, evidentemente, um trabalho de reescrita no conto de J. K. Rowling, ao que Genette denomina *transformação*. Para explicar sua teoria, Genette (2010, p. 19) elege as obras *Odisseia*, de Homero – como hipotexto, o texto-fonte – e *Ulisses*, de Joyce, e *Eneida*, de Virgílio – como hipertextos, os textos derivados. Para o autor,

A transformação que conduz da *Odisseia* a *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação simples, ou

<sup>4</sup> “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’ [...]” (Genette, 2010, p. 13).

direta: aquela que consiste em transportar a ação da *Odisseia* para Dublin do século XX. A transformação que conduz da mesma *Odisseia* a *Eneida* é mais complexa e mais indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio [...] conta uma outra história completamente diferente (as aventuras de Eneias, e não de Ulisses), mas, para fazê-lo, se inspira no tipo (genérico, quer dizer, ao mesmo tempo formal e temático) estabelecido por Homero na *Odisseia* (e, na verdade, igualmente na *Ilíada*), ou, como se tem dito durante séculos, **imita** Homero [...] (GENETTE, 2010, p. 19, grifo do autor).

De acordo com as postulações de Genette (2010), percebe-se que a transformação que ocorre do conto dos irmãos Grimm para a narrativa de J. K. Rowling se dá por meio da transformação indireta, porque, apesar da semelhança constatada entre os dois textos, há mudanças significativas. Dessa forma, como Virgílio, Rowling conta outra história, de outros irmãos, em outro contexto, inclusive inserindo o conto no universo de “Harry Potter”. Contudo, ainda como Virgílio, inspira-se nos irmãos Grimm e na sua fórmula dos contos de fada para compor sua narrativa.

No conto dos Grimm, após serem expulsos de casa, cada irmão aprende um ofício e recebe um objeto mágico de seus mestres: o irmão mais velho aprende a ser marceneiro e, de seu mestre, ganha uma mesa mágica, capaz de se por sozinha e oferecer os mais deliciosos alimentos. O segundo irmão aprende a ser moleiro e, de seu professor, recebe um burro que expele ouro pela boca. O terceiro irmão, por fim, aprende a ser torneiro, e seu mestre lhe dá um porrete mágico capaz de surrar um oponente/antagonista. No conto de J. K. Rowling, os irmãos não aprendem ofício algum, mas já são hábeis nas artes mágicas, ou seja, são feiticeiros, e recebem os objetos mágicos da Morte, um ente sobrenatural, não de personagens “comuns” como ocorre no conto dos Grimm.

A Morte fica às margens de um rio, esperando que alguma pessoa, ao tentar atravessá-lo, morra. Quando os três bruxos constroem uma ponte com magia, ela, irritada, porém dissimulada, oferece três presentes conforme os

desejos que fazem. Com isso, dá a varinha mais poderosa entre os bruxos ao primeiro, uma pedra da ressurreição ao segundo e sua própria capa de invisibilidade ao terceiro. Aqui, há, então, uma releitura: o doador dos objetos mágicos, no conto dos Grimm, é uma pessoa comum, enquanto em J. K. Rowling é um ser sobrenatural. É pertinente ressaltar que, em outros contos dos irmãos, o doador pode ser igualmente um ente sobrenatural, como é o caso de “A árvore narigueira”, no qual três soldados recebem presentes mágicos de um duende.

Após cada um dos irmãos receber seu presente, no conto alemão, empreendem um retorno para casa. O primeiro, dono da mesa mágica, decide passar a noite em uma estalagem. O dono da hospedaria, um personagem caracterizado como ganancioso, troca a mesa mágica por uma comum, porque o primeiro irmão havia se vangloriado por possuir esse objeto encantado. Ao chegar em casa, o aprendiz de marceneiro se envergonha diante do pai, porque percebera que a mesa fora trocada. O mesmo acontece com o segundo irmão: durante o retorno para a casa do pai, hospeda-se na mesma estalagem. O dono, mais uma vez, troca o burro que expele ouro por um animal ordinário. Ao chegar em casa, o segundo filho passa vergonha diante do pai ao perceber que seu burro também fora trocado. Contudo, enviam uma carta ao terceiro irmão e contam como foram enganados pelo estalajadeiro. Assim, o terceiro irmão, ao se hospedar no local, ativa o porrete mágico, dá uma surra no estalajadeiro e recupera os objetos roubados. Com isso, percebe-se que os dois primeiros irmãos foram enganados e “derrotados”, e o terceiro, o mais inteligente, porque fingiu dormir para enganar o estalajadeiro, não somente recuperou os pertences, como puniu o malfeitor.

No conto inglês, o primeiro irmão, ao vangloriar-se, em uma estalagem, por possuir a varinha mais poderosa, é roubado e morto por outro bruxo. Esse episódio é, como se percebe, semelhante ao do primeiro irmão do conto dos Grimm, com a diferença de que há o elemento “morte”. Já o segundo irmão retorna para sua casa. Ali, “ressuscita” sua amada com o auxílio da pedra da

ressurreição, mas logo percebe que ela jamais poderia voltar ao mundo dos vivos tal como ele a amara. Então, comete suicídio para juntar-se a ela. A morte, assim, leva o segundo irmão. Com isso, é possível afirmar que há uma aproximação com o conto dos Grimm: enquanto no conto alemão, dos dois primeiros irmãos, são tirados seus objetos mágicos, no conto inglês é tirada, dos dois primeiros irmãos, a vida. Ou então, dito de outra forma, o roubo realizado pelo estalajadeiro, no caso do conto alemão, pode ser visto como uma “morte simbólica”. Portanto, a Morte, personagem sobrenatural presente no conto de J. K. Rowling, pode ser vista como análoga ao antagonista do conto “A mesa, o burro e o porrete”, dos irmãos Grimm.

Enfim, o terceiro irmão, no conto de J. K. Rowling, é quem consegue, de certa forma, “vencer” a morte: “Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa de Invisibilidade e deu-a de presente ao filho” (ROWLING, 2008, p. 90-91). O terceiro irmão, por possuir a capa de invisibilidade, consegue fugir do antagonista por longos anos. Somente após repassar o objeto para seu filho é que o mais novo dos irmãos se encontra com a morte. Portanto, observa-se aqui uma convergência: o terceiro irmão, o mais sábio dos três, tanto no conto dos irmãos Grimm como no conto de J. K. Rowling, é aquele que consegue “derrotar” seu oponente. Contudo, na narrativa inglesa, o terceiro irmão não confronta, mas recebe a Morte como amiga, e não como inimiga, devido aos longos anos em que “fugiu” dela.

Aqui, uma breve digressão é necessária a respeito do personagem “Morte”. É possível inferir que não há a presença da morte neste (e em outros) contos dos irmãos Grimm, como há no conto de J. K. Rowling, porque os irmãos alemães, devido ao cristianismo, amenizaram muitos elementos “agressivos” e “violentos” dos contos que foram coletados. Assim, acredita-se que a “morte”, tradicionalmente pintada por traços assustadores enquanto personagem ou enquanto acontecimento (morte de um personagem), quase não é encontrada

nos contos dos Grimm (salvo quando é representada a morte do personagem antagonista) para não evocar os sentidos violentos que o termo pode conter e, portanto, não assustar o público infantil da época.

É interessante mencionar que, ao analisar certos contos dos Grimm, mesmo quando personagens morrem, percebe-se que eles são repentina ou magicamente ressuscitados. No conto aqui analisado, nem menção se faz à morte nem personagem algum é morto, nem mesmo o antagonista (pode-se dizer que a morte do antagonista, quando ocorre, satisfaz o “senso de justiça” no conto). É pertinente dizer que a primeira edição dos contos dos Grimm (a de 1812/1815) é a que mais apresenta elementos violentos. Com as reedições, essa característica foi amenizada e, apesar de em alguns contos haver mortes, seja do antagonista, seja do herói/heroína (que é magicamente revivido), os contos dos Grimm revelam i) a preocupação (religiosa) dos irmãos alemães em atenuar a violência presente nos contos provindos da camada popular e ii) a adequação a um estilo narrativo “alegre, [que] tende ao bom humor” (COELHO, 1991, p. 147).

Como foi dito, o estalajadeiro e a Morte podem ser vistos como análogos, pois ambos são os antagonistas das narrativas. Assim, é estabelecida a presença de polos opostos (doadores e antagonistas), que, de acordo com Coelho (1991, p. 146), ocorre quando certos personagens “interferem com a sorte das personagens para ajudá-las ou prejudicá-las: anões, gnomos, pombos encantados, velhas misteriosas (relacionadas com o diabo)”. No conto “A mesa, o burro e o porrete”, encontra-se os doadores, que oferecem objetos mágicos aos heróis da narrativa, e o malfeitor, que lhes rouba os mesmos objetos, como agentes que interferem no destino das personagens, formando os polos “bem” e “mal” do conto. No conto de J. K. Rowling, diferentemente, o doador dos presentes mágicos é, igualmente, o malfeitor/antagonista, a Morte, que persegue os irmãos implacavelmente após oferecer o presente a cada um deles.

Além disso, percebe-se que o conto demonstra que não é possível vencê-la, afinal, enquanto o estalajadeiro é punido no conto dos Grimm, nenhum dano é realizado à morte. Contudo, o terceiro irmão, porque mais humilde e sábio que os outros dois, foi capaz de compreender isso: “O mais moço sabe que zombar da morte [...] significa medir forças com um inimigo ardiloso que não pode perder” (ROWLING, 2008, p. 93). Portanto, não tenta vencê-la, apenas adia seu encontro com ela, vivendo feliz e até tendo um filho, a quem deixa a capa de invisibilidade como herança (a mesma capa de invisibilidade chega às mãos de Harry Potter no primeiro romance da saga como herança de seu pai).

Mesmo diante dessa divergência, ou seja, a de que o antagonista não é punido, outros dois elementos convencionais dos contos de fada dos irmãos Grimm são encontrados, ainda que com diferenças: o final feliz e a ética maniqueísta. Segundo Souza (2013, p. 26), os contos “sempre tensionam duas forças de embate em sua trama, que são representadas pela luta do bem contra o mal, [...] onde o bem triunfa sobre o mal ao final da narrativa, terminando, normalmente, com o esperado ‘viveram felizes para sempre’”.

No conto “A mesa, o burro e o porrete”, as forças opositoras encontradas são o estalajadeiro, que rouba a mesa e o burro dos dois primeiros irmãos, e os três irmãos, que se configuram como os heróis do conto, principalmente o terceiro irmão, por recuperar os objetos roubados e punir o inimigo com uma surra do porrete mágico. Assim, é estabelecida a ética maniqueísta e o final feliz se faz presente com a derrota e punição do antagonista e a vitória dos três irmãos, em decorrência da recuperação dos objetos, como se pode observar: “o alfaiate guardou no armário a agulha, a linha, o metro e o ferro de passar, e viveu com seus filhos com fartura e felicidade” (GRIMM, 2005, p. 168).

No conto de Rowling, são encontradas as convenções da ética maniqueísta e do final feliz, contudo, de forma diferente. Os dois primeiros irmãos, que, *a priori*, poderiam ser considerados heróis, são caracterizados como orgulhosos

e prepotentes e, com isso, são “levados” (na verdade, mortos) pelo antagonista do conto, a Morte. Por outro lado, o irmão mais novo, caracterizado como humilde e sábio, consegue fugir e, de certa forma, ter uma vida feliz – e isso entra de acordo com o fato de os heróis dos contos de Beedle, o contador de histórias ficcional de Rowling, serem os que demonstram “maior bondade, bom-senso e inventividade” (ROWLING, 2008, p. xiv).

Em síntese, é possível constatar que, no conto de J. K. Rowling, a ética maniqueísta torna-se “acinzentada”. No começo do conto, a narrativa leva a crer que há duas forças opostas: os três irmãos (heróis) e a Morte (antagonista). Entretanto, os dois primeiros irmãos são punidos por conta do orgulho e da prepotência, desfazendo-se, assim, a ideia inicial de que sejam heróis, enquanto o terceiro irmão encontra um “final feliz”, mas remodelado, porque se deixa levar pela Morte como se fossem amigos. Com isso, também se desfaz a inimizade entre o terceiro irmão e a Morte e esta deixa de ser um adversário, inclusive não sendo punida pelo terceiro irmão (como acontece com o antagonista no conto dos irmãos Grimm).

Portanto, a seguinte conclusão pode ser estabelecida: no conto “A mesa, o burro e o porrete”, a ética maniqueísta e o final feliz são mais transparentes em comparação a “O conto dos três irmãos”. Neste último, as forças opostas são estabelecidas, no início do conto, entre os três irmãos e a Morte. Contudo, a ética maniqueísta é enfraquecida quando os dois primeiros irmãos são punidos e, por fim, as forças opostas são desfeitas, porque o irmão mais novo foge da Morte, mas, ao final do conto, ele a recebeu “e, iguais, partiram desta vida” (ROWLING, 2008, p. 91). Com isso, é possível dizer que, para o terceiro irmão, há um final feliz, porque foi capaz de fugir da Morte por longos anos e abraçá-la como amiga, sem sofrimento, ao final. A esse respeito, Coelho (2009, p. 180) afirma que, nos contos dos irmãos Grimm os “mais velhos representam o passado, a tradição; e os últimos, futuro”. Com base nisso, pode-se estender tais considerações ao conto de J. K. Rowling: apenas o irmão mais novo foi capaz de ter um futuro.

Com a análise, é possível afirmar que o texto de J. K. Rowling pode ser visto como derivado do conto dos irmãos Grimm dada as semelhanças constatadas. Contudo, como já foi dito, a transformação é elaborada de forma indireta: a escritora inglesa utiliza a narrativa alemã como modelo/molde e, então, conta uma nova história, com outros personagens, ora aproximando-se, ora distanciando-se do texto dos Grimm. Por meio da hipertextualidade, portanto, pode-se dizer que “[...] um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o submetem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 42), no caso, o subtexto, aqui, é conto dos dois irmãos.

Ademais, é importante lembrar que o conto faz parte do universo do “Harry Potter”, inclusive sendo parte essencial da narrativa do famoso bruxo, conforme mencionado anteriormente. Desse modo, a autora insere essas narrativas no universo de Harry Potter, estabelecendo uma relação intertextual entre seus contos e a série de livros, visto que os personagens, como Hermione, Rony e Harry, discutem a veracidade da lenda dos três irmãos no plano narrativo do último romance da série. Destarte, o “público” dos contos de Rowling é tanto ficcional (os filhos dos bruxos e bruxas do universo de Harry Potter) como real (os muitos fãs da saga por ela criada). Entende-se, assim, que Rowling se apropriou da forma e dos temas encontrados nos contos e os transformou. Em outras palavras, as narrativas maravilhosas funcionaram como matrizes para essas novas criações, tanto em “Harry Potter” como em *Os contos de Beedle, o Bardo*.

Enfim, após o estudo comparativo das duas narrativas, é possível analisar agora o denominador comum, ou seja, o elemento que une ainda mais os dois contos: o número *três*.

## 5 NÚMERO TRÊS: SIMBOLOGIA E PERMANÊNCIA

Conforme demonstra Coelho (2009, p. 91, grifo nosso), “o universo da literatura maravilhosa [...] está visceralmente ligado ao mundo mágico dos *símbolos*, mitos e arquétipos”, porque é “por meio deles que essa literatura [...] se transmite aos homens através dos milênios”. Assim, para entender as camadas de significado da literatura maravilhosa e a permanência de seus muitos motivos, é necessário que o pesquisador possua um repertório amplo de mitos, arquétipos e símbolos de forma que os reconheça nas manifestações literárias. Ora, sabendo que o número *três* é um símbolo presente em inúmeros contos de fada (não só dos irmãos Grimm, mas igualmente de outros autores, como também em Mitologias, como a greco-romana e a hebraico-cristã), torna-se necessário compreender o porquê de esse número ser mantido como símbolo, não somente nessa literatura maravilhosa, mas na linguagem poética em geral.

De acordo com Chevalier (1993, p. 646, grifo nosso), “os números, que aparentemente servem apenas para contar, forneceram, desde os tempos antigos, uma base de escolha para as *elaborações simbólicas*. Expressam não apenas quantidades, mas ideias e forças”. Para Cirlot (2005), os números seriam como “roupas” para essas ideias e forças, ou seja, cada número possui um significado. Isso se deve ao fato de ter havido (e ainda haver na contemporaneidade) a crença, nas comunidades tradicionais, de que “o número das coisas ou dos fatos reveste-se em si mesmo de uma grande importância” (CHEVALIER, 1993, p. 646).

Chevalier (1993) inclusive afirma que a interpretação dos números é um dos estudos simbólicos mais antigos, citando, a esse respeito, vestígios dessas interpretações na China, remontando aos tempos do imperador chinês Yao (um dos três augustos). Em vista disso, não se pode negar o fato de os números possuírem grande carga simbólica e de nós, homens, os usarmos em diversas

ocasiões para diversos propósitos. Afinal, “*tudo é arranjado de acordo com o número*”, disse Pitágoras (*apud* CHEVALIER, 1993, p. 646, grifo do autor), como no calendário e horário que regem a vida do homem em sociedade: doze meses, vinte e quatro horas, sete dias, quatro estações, etc. Com isso, a simbologia dos números foi incorporada na literatura para sugerir sentidos.

Em relação aos contos de fada, mais especificamente, Coelho (1991, p. 146, grifo nosso) afirma que, nos contos dos irmãos Grimm (e de outros autores, como Perrault), a “repetição dos números 3 e 7 é algo notável [...]”. Obviamente estarão ligados à *simbologia esotérica dos números* que tanta influência tiveram nas Religiões e Filosofias antigas [...]”. Nos textos analisados neste ensaio, o número três é o que se destaca e, de acordo com Cirlot (2005, p. 416, grifo nosso), pelo fato de o número três ser muito simbólico, ele aparece em mitos, contos e lendas, “constantemente, *três irmãos*, três pretendentes, *três provas*, três desejos”.

Sabe-se que as religiões são as que mais empregam a simbologia do número três. Consequentemente, as mitologias e religiões apresentam, quase sempre, suas principais divindades em trio. O budismo designa a “joia tripla”: Buda, Darma e Sanga. Na mitologia grega, Zeus, Poseidon e Hades. Na mitologia egípcia, Rá, Osíris e Seth. No hinduísmo, Brama, Vixenu e Xiva. Na mitologia nórdica, na gênese do mundo, os deuses Odin, Vili e Ve esculpíram de dois troncos um homem e uma mulher, e os “*três irmãos* fizeram roupas para a mulher e para o homem” (GAIMAN, 2017, p. 32, grifo nosso).

Para os cristãos, por exemplo, o número três representa a divina trindade, isto é, “a perfeição da Unidade divina: Deus é Um em três Pessoas” (CHEVALIER, 1993, p. 899), a saber, Deus, Jesus e o Espírito Santo. É pertinente lembrar que, além da divina trindade, há ainda a questão do céu, terra e inferno; dos três reis magos e dos três presentes concedidos por eles ao recém-nascido Jesus: mirra, incenso e ouro; Jesus ressuscitou ao terceiro dia; etc. Assim, chega-se à

conclusão de que o número três possui intrínseca relação com o pensamento mágico das mitologias e com as muitas religiões existentes.

Além das religiões, é verdade que “o número três está presente um pouco por toda a parte, em quase todos os domínios da nossa existência, desde a religião, à ética e à sociedade, passando pela própria ação humana” (MESQUITA, 2012, p. 3). A vida do homem é regida pelo número três: o homem *nasce, amadurece e morre*. Decorre disso, possivelmente, o fato de o tempo ser dividido em *passado, presente e futuro*; o dia ser fragmento em *manhã, tarde e noite*; e, conseqüentemente, uma história ter *começo, meio e fim*. Inclusive, a esse respeito, acreditava-se, na Antiguidade clássica, na existência das Parcas, “as divindades do destino” (GRIMAL, 2011, p. 355), que medem a vida dos homens e lhes cortam o fio da vida quando é chegada a hora da morte. São, de acordo com Grimal (2011, p. 355), “três irmãs: uma preside o nascimento, a outra ao casamento e a terceira à morte”, portanto, cada uma metaforiza um dos estágios da vida humana.

Enfim, sendo o número três tão simbólico na/para a vida do homem (em sociedade ou nas instituições religiosas) e tendo a “sabedoria popular” atribuído a ele um “poder mágico [...], visto como universal, que une a ordem espiritual com a intelectual” (MESQUITA, 2012, p. 4), não é de se surpreender que ele seja tão presente nos contos de fada de diversas procedências, como nos dos irmãos Grimm, devido ao caráter metafórico e simbólico dessas histórias e ao fato de essas narrativas terem tido sua origem na camada popular.

Portanto, sabendo que esses contos foram influenciados tanto por elementos pagãos (embora posteriormente apagados), como por mitologias (germânica, greco-romana) e “pelo ideário cristão que se consolidava na *época romântica* [...]” (COELHO, 2009, p. 29, grifo do autor), pode ser inferido que o número três dos contos dos dois irmãos possui raízes nessas origens, numa junção entre paganismo, mitologia e cristianismo. Além disso, o número

continua a influenciar outros escritores, como J. K. Rowling, porque faz parte do inconsciente coletivo do homem e influencia “profundamente o pensamento ocidental, sendo, por isso, natural a sua presença nas manifestações artísticas” em geral (MESQUITA, 2012, p. 12).

Enfim, é possível observar a presença do número três nos dois contos estudados. Logo de início, percebe-se a existência do motivo “três irmãos”. No conto “O burro, a mesa e o porrete”, três irmãos são expulsos de casa porque uma cabra mentiu para o pai deles. O animal alegara que nenhum deles a havia alimentado. Então, saem pelo mundo para aprender um ofício, ganham de seus mestres objetos mágicos e retornam para casa. No conto de J. K. Rowling, há igualmente três irmãos, que saem pelo mundo e deparam-se com a Morte. Aqui, portanto, uma convergência entre o conto dos Grimm e o de Rowling é constatada: os três irmãos são os protagonistas das narrativas.

Uma segunda convergência é também constatada observando as funções presentes nos contos. Propp (2010) muito contribuiu para a análise dos contos de fada, porque identificou, nas ações dos personagens, funções que formam o esqueleto da narrativa e determinou um esquema de composição semelhante ao de uma fórmula. Constatou, portanto, a existência de 31 funções ao analisar cerca de 100 contos da tradição russa. As funções são representadas por um signo e um substantivo que se refere à ação feita pelo personagem (exemplo:  $\gamma$  – proibição).

Para o que importa a esta análise, as funções emparelhadas (porque formam um par) “H – luta contra o malfeitor” e “I – vitória sobre o agressor” (cf. PROPP, 2010, p. 49-51) são as mais interessantes, porque, nos contos aqui estudados, apresentam-se em número três, o que é muito significativo para a abordagem temática deste trabalho. No conto “A mesa, o burro e o porrete”, cada irmão enfrenta o mesmo adversário, o estalajadeiro, somando-se três tentativas, sendo que apenas o terceiro irmão (a terceira tentativa) consegue

vencê-lo e reaver os objetos mágicos roubados. Em “O conto dos três irmãos”, cada irmão enfrenta a Morte e, semelhantemente, apenas o terceiro consegue vencê-la. Assim, percebe-se a existência das funções H e L, do esquema proppiano, triplicada, sendo apenas o terceiro irmão o bem-sucedido na luta. De acordo com Cirlot (2005, p. 415), para a teoria psicológica de Ludwig Paneth, o três significa “solução de um conflito”, portanto possui um valor de resolução: os dois primeiros irmãos criam um conflito com o estalajadeiro e o terceiro (o número três) resolve o conflito, recuperando os objetos roubados.

Esse triplo enfrentamento encontra precedentes em mitos, como se pode observar em Volobuef (2013b, p. 20, grifo do autor), “[...] no manuscrito medieval *Beowulf*, por exemplo, o herói enfrenta sucessivamente *três* monstros – Grendel, a mãe de Grendel e um dragão –, os quais ele derrota em combates cada vez mais aguerridos”. Além desse antecedente mitológico, segundo Chevalier (1993, p. 901, grifo nosso), há o simbólico, porque “o três equivale à rivalidade [...] *superada*; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução”. Ora, se o número três equivale a uma rivalidade superada, não é de se espantar que somente o terceiro irmão seja o vitorioso. Além disso, as afirmações de Cirlot (2005, p. 416-417) corroboram com esta interpretação, visto que, para o pesquisador, “o terceiro elemento é a resolução mágica, milagrosa, que se deseja, se pede e se espera”. Assim, nos contos analisados, fracassam os dois primeiros personagens e triunfa o terceiro por uma resolução mágica (um porrete e uma capa da invisibilidade).

Para Tatar (2004, p. 68), “na maior parte das trincas de irmãos do mesmo sexo nos contos de fadas, o mais novo, em posição de desvantagem, [...] é superior aos dois mais velhos”. Além disso, há contos em que o terceiro filho/irmão, “o mais estúpido dos três, é o escolhido para ser aquinhado pela sorte” (como é o caso do terceiro irmão no conto “O gato de botas”, de Perrault) ou então “são os modestos, os humildes e muitas vezes os esbulhados que são elevados a uma condição nobre” (TATAR, 2004, p. 238), sendo este o caso dos

contos “A mesa, o burro e o porrete”, dos irmãos Grimm, e “O conto dos três irmãos”, de J. K. Rowling, nos quais o terceiro irmão, mais modesto e humilde, é o único capaz de vencer o antagonista. De forma simbólica, é possível inferir que apenas o terceiro irmão é capaz de vencer, porque o três é o número perfeito, portanto, é quem dá “a expressão da totalidade, da conclusão” (CHEVALIER, 1993, p. 889).

Enfim, a última parte da análise recai sobre a presença dos três objetos mágicos. De acordo com Coelho (1991, p. 145-146, grifo nosso), “raras são as histórias em que não é feito uso de talismãs ou *objetos mágicos*: [...] ‘chicotinho’ do diabo; ‘vara de condão’; ‘peixe encantado’; ‘espingarda que acertava qualquer alvo’; ‘manto mágico’; etc.”. É possível que a importância de objetos mágicos para o desenvolvimento da narrativa do conto seja uma influência pagã, como a céltica, afinal, como afirma Coelho (1987, p. 39), pelo fato de os celtas cultuarem armas, como “martelo, machado, maça e espada, de que foram grandes fabricantes”, eles lhes atribuíam “poderes mágicos”. Em harmonia, Propp (2002) relata, em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, a existência de religiões pagãs, ao norte da Rússia, de tribos arcaicas de caçadores que divinizavam, assim como os celtas, objetos comuns: se, por exemplo, matassem um animal com um porrete, este objeto seria elevado ao patamar de um deus. Contudo, ainda para a autora (1991, p. 146-147), a “intervenção mágica, em vários dos *Contos* dos Grimm, muitas vezes se identifica ou confunde com a ‘providência divina’, com o ‘milagre’... É a oscilação da passagem da Antiguidade pagã para a Modernidade cristã”.

Mesmo que a força e a espiritualidade pagã dos celtas ou das tribos arcaicas de caçadores tenham se dissolvido com a cristianização, ou seja, mesmo que o elemento celta tenha se atenuado, “sob o influxo do Cristianismo, que facilmente se funde com o lastro celta e difunde uma nova filosofia de vida” (COELHO, 1987, p. 45), é possível perceber que os objetos mágicos possuem

grande importância para o desenvolver das ações do personagem principal, ainda mais quando oferecidos em número três, o número perfeito.

No conto “A mesa, o burro e o porrete”, os objetos mágicos são, como o próprio título elucidada, uma mesa mágica que se põe sozinha (simbolicamente, deve saciar a fome, motivo presente em muitos contos de fadas), um burro que expõe moedas de ouro (outro motivo recorrente é o de sanar a pobreza do protagonista) e, por fim, um porrete, instrumento mágico que surge para punir o antagonista, que roubara os dois primeiros objetos, e proporcionar o “final feliz” do conto. Em “O conto dos três irmãos”, os objetos são ofertados pela Morte: a varinha mágica mais poderosa de todas as existentes, uma pedra capaz de trazer à vida pessoas queridas e uma capa de invisibilidade. Esta última, solicitada pelo irmão mais jovem e mais sábio, é também o objeto que proporciona o final feliz do conto. Esses três objetos, no conto de J. K. Rowling, têm tamanha relevância para a narrativa que se desenvolve em “Harry Potter” que são eles mesmos os objetos procurados por Lord Voldemort, o antagonista da saga, que busca tornar-se o senhor da Morte.

De forma simbólica, a oferta de presentes pode remeter a episódios das muitas mitologias, especialmente a hebraico-cristã, aludindo à oferta de três objetos dos reis magos a Jesus. Além disso, conforme demonstra Coelho (2009, p. 85, grifo da autora), a presença dos objetos mágicos pode remeter à limitação da materialidade do corpo do homem “[...] e do mundo em que vive, [assim] é natural que o ser humano tenha precisado sempre de *mediadores mágicos*. Entre ele e a possível realização de seus sonhos, ideais, aspirações sempre existiram” os auxiliares e os objetos mágicos.

Esses seres prodigiosos surgem na narrativa para facilitar e oferecer presentes mágicos. Em outras palavras, de acordo com Coelho (1991, p. 146, grifo do autor),

faz parte do *maravilhoso* a solução dos problemas, a satisfação dos desejos ou difíceis conquistas se darem subitamente [...]. No fundo, talvez não haja um ser humano que não sonhe (ou tenha sonhado) em resolver assim, de maneira mágica, algum problema difícil ou a conquista de algo aparentemente inalcançável.

Assim, é fácil notar que os objetos se tornam importantes para os personagens que os recebem e, somente por meio deles, são capazes de atingir um final feliz. No caso de “A mesa, o burro e o porrete”, acabam com a pobreza da família e, no conto de J. K. Rowling, somente ao terceiro irmão, o objeto traz uma solução contra o antagonista: consegue escapar da Morte com sua capa de invisibilidade. Com isso, resulta que os heróis, seja dos contos dos Grimm ou do conto de Rowling, vencem um inimigo e, por consequência, uma situação difícil, como a fome e a pobreza, quase sempre por meio de um objeto mágico.

A partir disso, é possível depreender que o conto de fadas interage com a vida do homem. Tudo o que o homem vivencia, sente, almeja, deseja, acredita, etc., permanece nos contos tradicionais, como os dos Grimm, e nas suas reconfigurações, como os de J. K. Rowling, por meio de inúmeros motivos e símbolos: seja por meio da simbologia dos números, que pode remeter ao contato com o divino e à perfeição almejada pelo ser humano, seja pela oferta de objetos mágicos, afinal, quem não gostaria de resolver problemas do dia-a-dia por meio de “um passe de mágica”?

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as análises, percebe-se que J. K. Rowling se apropriou do conto dos Grimm e o contou de outra forma, mas ainda assim manteve muito de sua narrativa bem como a presença simbólica do número *três*. O texto dos irmãos Grimm, assim, funcionou para a autora inglesa como um palimpsesto, ou seja, “[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo

sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 7). Em outras palavras, é possível constatar que Rowling utilizou-se de modelos precedentes, como os contos dos Grimm, para criar algo novo e isso revelou sua biblioteca, isto é, seu repertório literário.

A partir de uma constatação prévia de filiação entre os contos de Grimm e os de Rowling é que se pôde traçar uma análise comparativa para observar o que mudou e o que foi mantido. Ao ler o conto de Rowling, percebe-se que a estrutura dos contos de fadas, os personagens, a natureza e até mesmo os símbolos (como o número três) foram mantidos. O diferencial, na verdade, é o caráter metatextual do conto inglês, porque está inserido em uma macronarrativa, a saga Harry Potter, e o fato de Rowling se espelhar na tradição dos contos dos irmãos Grimm para criar histórias completamente novas.

Na análise das inúmeras intertextualidades presentes, foi possível observar, com especial ênfase neste trabalho, a permanência do número três. Simbólico em diferentes culturas, religiões e mitologias, o número três se perpetua nos contos e, de forma geral, na literatura, devido à carga de significados que abarca, como a busca pela perfeição espiritual, a trindade divina, a vida do homem (regida pelo nascimento, amadurecimento e morte), etc. Nos contos analisados, o número três se faz presente nos três irmãos, nos três objetos doados, na tripla repetição do par H (luta contra o malfeitor) – I (vitória sobre o agressor), nos termos de Propp, na vitória do terceiro irmão (a concretização da *perfeição* do número três) sobre o antagonista e na simbologia analisada que perpassa o número três nesses contos. Dessa forma, embora haja a modificação dos contos pelas diferentes releituras, como a elaborada por Rowling, que os toma por base para a criação de seus contos, percebe-se a permanência de símbolos, como no caso do número três.

Enfim, na contemporaneidade, observa-se inúmeras releituras de contos feitas por autores/escritores, pelo cinema, pela televisão, pelo balé, etc. J. K. Rowling é apenas um exemplo de escritor que usa os contos como fonte de

criação para compor novos textos. Com isso, é possível afirmar que os contos, embora façam parte da literatura infantil, ainda têm muito a falar para o homem contemporâneo. Os elementos e motivos neles encontrados fazem parte da vida, do cotidiano e do inconsciente coletivo da humanidade, por isso são continuamente revisitados e reelaborados. Os contos atraem, portanto, o gosto popular porque homens, mulheres, de qualquer idade, veem-se refletidos nessas histórias maravilhosas.

Por essas razões, eles continuam sobrevivendo no decorrer dos tempos e nas mais variadas regiões geográficas, seja no seio popular, como no nordeste brasileiro, seja na literatura, como nos contos de J. K. Rowling. Os contos fazem parte da herança do homem, falam sobre a vida do homem para o homem. Por isso, fazem-se presentes e contemporâneos, seja em sua forma canônica, como os contos dos Grimm, seja em suas releituras e versões, nos vários suportes (livros) e mídias (cinema e televisão).

## REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 3. ed. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolo, mito, arquétipos*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 1991.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos irmãos Grimm*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GAIMAN, Neil. Antes do princípio, e o que veio depois. In: GAIMAN, Neil. *Mitologia nórdica*. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. p. 25-33.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. [traduzido como Palimpsestos, a literatura de segunda mão por uma equipe de tradutores, Cibele Braga et alli. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.]

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. 6. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A mesa, o burro e o porrete. In: ESTÉS, C. P. *Contos dos irmãos Grimm*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MAZZARI, M. Apresentação. In: GRIMM, J. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812* [tomo 1]: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm. Trad. de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012a. p. 11-22.

MESQUITA, Armino Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. *Álabe: Revista de investigación sobre lectura y escritura*, n. 6, p. 1-14. Sacramento (Espanha): Red Internacional de Universidade Lectoras, 2012. Disponível: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/109>. Acessado em 15/01/2019.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Os contos de Beedle, o bardo*. Trad. Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Site oficial J. K. Rowling. Disponível em: <https://www.jkrowling.com/>. Acessado em 18/12/2018.

SOUZA, Denise Loreto. *Shrek: do conto aos filmes, em uma sucessão de paródias*. São José do Rio Preto, 2013, 230f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2013.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*, edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VOLOBUEF, Karin. Contos de fadas dos Irmãos Grimm. *Carta Capital*, publicado em 2013a, 16h45. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>. Acesso em 16 de outubro de 2018.

VOLOBUEF, Karin. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. In: MOURA, M. CAMBEIRO, D. (org.). *Magia, encantamentos e metamorfoses*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013b. p. 15-32.

Recebido em 10/07/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# BLACK WATER AND MUDWOMAN BY JOYCE CAROL OATES: TWO DROWNINGS IN COMPARISON

BLACK WATER E MUDWOMAN DE JOYCE CAROL OATES: DOIS  
AFOGAMENTOS EM COMPARAÇÃO

Barbara Miceli<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** The two novels by Joyce Carol Oates analyzed in this paper, *Black Water* (1993) and *Mudwoman* (2012), were written in two different moments of the author's career. The first one is based on the infamous Chappaquiddick Incident (1969), where a woman drowned in a car driven by Senator Edward Kennedy; the second is the story of Meredith Neukirchen, a Professor and president of an Ivy League College, who was thrown in a river by her mother as a child. These novels share a relationship of intertextuality deriving from several elements such as the common setting (the water where the protagonist lose/risk losing their lives), the idea of storytelling and the attempt to silence this ability and an ideal dialogue between the two texts on the idea of death and responsibility. The paper analyzes these common features and the reasons that brought Oates to writing, twenty years after the first, what can be defined as the novel of survival: the one where the protagonist lives to tell her story.

**KEYWORDS:** Chappaquiddick Incident; storytelling; fact and fiction; power relations; American history.

**RESUMO:** Os dois romances de Joyce Carol Oates analisados neste artigo, *Black Water* (1993) e *Mudwoman* (2012), foram escritos em dois momentos diferentes da carreira da autora. O primeiro é baseado no infame Incidente de Chappaquiddick (1969), onde uma mulher se afogou em um carro dirigido pelo senador Edward Kennedy; A segunda é a história de Meredith Neukirchen, professora e presidente de uma Ivy League College, que foi jogada em um rio por sua mãe quando criança. Estes romances compartilham uma relação de intertextualidade derivada de diversos elementos, como o cenário comum (a água onde o protagonista perde/corre o risco de perder suas vidas), a ideia de contar histórias e a tentativa de silenciar essa habilidade, e um diálogo ideal entre os dois textos sobre a ideia de morte e responsabilidade. O artigo analisa essas características comuns e as razões que levaram Oates à escrita, vinte anos após a primeira, do que pode ser definido como um romance de sobrevivência: aquele em que a protagonista vive para contar sua história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Incidente de Chappaquiddick; contar histórias; fato e ficção; relações de poder; História americana.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Euro-americanos pela Università Roma Tre – Itália. Professora Assistente de Estudos Americanos na Uniwersytet Gdanski – Polônia. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5152-4347>. E-mail: [barbara.miceli@ug.edu.pl](mailto:barbara.miceli@ug.edu.pl).

## 1 INTRODUCTION

In the beginning was the image of the drowning girl. The girl was Mary Jo Kopechne, twenty-nine years old, former assistant of Robert Kennedy during his presidential campaign. She met Senator Edward Kennedy at a party following a regatta on July 18<sup>th</sup>, 1969, on the Chappaquiddick Island (Massachusetts) and they decided to go back to their hotels together on the Senator's Toyota (KENNEDY, 2009, p. 290). When they arrived at the Dike Bridge, a small bridge that crosses the Poucha Pond, the car fell in the canal, sinking almost immediately. Kennedy managed to flee from the window, while the woman, trapped in the car, drowned a few hours later (SHERRILL, 1976, pp. 96-97). The Senator always maintained that he had tried several times to save the woman, but eventually he had given up. Anyway, he reported the accident only ten hours later. In the inquiry opened by the district attorney's office of Edgartown he only pled guilty of leaving the scene of the accident (DAMORE, 1988, p. 191). He was sentenced with two months of detention in the House of Correction of Barnstable, but the injunction was never applied (DAMORE, 1988, p. 193).

Kopechne was born in Wilkes-Barre (Pennsylvania) in 1940 and she graduated in *Business Administration* at the Coldwell College for Women (New Jersey). She worked for a year at the Mission of St. Jude (Alabama) and later she entered the staff of the Senator of Florida George Smothers. In 1964, she worked for Robert Kennedy in the "Boiler Room" during his campaign. Mary Jo lived in Georgetown with three girls and she was single (DAMORE 18,33,59).

Oates had been fascinated with the image "of the drowning girl/trapped girl in the car, so many hours" for over twenty years (COLOGNE-BROOKES, 2009, p. 178) so, in 1993, she published the novel *Black Water*, based on the Chappaquiddick Incident. However, she chose not to tell the incident exactly as

it occurred, in its actual setting, but to place it in the Nineties and in a fictional location in Maine: Grayling Island. The party where the protagonist, Kelly Kelleher, meets the Senator (whose name is never revealed) does not follow a regatta, but it is a typical 4<sup>th</sup> of July celebration.

After twenty more years, the author retrieved the image of a drowning girl in the 2012 novel *Mudwoman*, a story that bears some resemblance with the previous one. Its main character is Meredith Ruth Neukirchen, a middle-aged woman who is a Professor of Philosophy and the President of an Ivy League College in the State of New York. Meredith, or M.R., had been born as Jedina Kraek, and as a girl she had been thrown into a river, the Black Snake River, along with her sister Jewell, by their psychopath mother Marit. Jewell drowned, while Jedina/Meredith, who had been put into a fridge and then thrown in the water, was saved. She took on the identity of her sister, whose body would be found only many years later, and later she was adopted by Agatha and Konrad Neukirchen. The novel, set between 2002 and 2003, is the account of her childhood and her teenage years -seen from the point of view of the adult woman- and the rediscovery of the years before the adoption.

The aim of this paper is to show how the two novels share, even if not made explicit by the author, a relation of intertextuality. Several passages will be compared to highlight the similarities between the texts to demonstrate that *Mudwoman* is the “ideal” sequel of *Black Water*: a novel where the protagonist gets rescued and is able to tell her story. The water, which in *Black Water* is a carrier of death, in *Mudwoman* cannot annihilate the life of Jedina/Meredith. The place where the girl was supposed to die, will persist in her memories forever, “[f]or we most cherish those places to which we have been brought to die but have not died” (OATES, 2012, p. 4).

The setting where the two protagonists drown shows many similarities both in the atmosphere and the lexicon Oates uses to describe them. The Black Snake River and the pond where Kelly drowns share many adjectives or synonyms that characterize them as two very similar places:

On all sides a powerful brackish marshland odor, the odor of damp, and decay, and black earth, black water. (OATES, 1993, p. 8).

In sleep smelling the sharp brackish odor of still water and of rich dark earth and broken and rotted things in the earth. (OATES, 2012, p. 1).

Both waters are brackish, hence with a marine element. The land all around is dark and the smell is that of decay (*Black Water*) and rottenness (*Mudwoman*). The first quoted piece introduces these perceptions one by one, using commas that allow the author to list them. The second piece lacks the punctuation, so the perceptions are all on the same level, reproducing the dizziness of the girl that was brought half-asleep to the Black Snake River by her mother.

The fauna is what differentiates the two places: Kelly perceives the presence of mosquitoes and nocturnal insects (OATES, 1993, p. 48), while the apocalyptic scene where Meredith is brought to die is dominated by black birds and their “raucous and accusing cries” (OATES, 2012, p. 8). Nonetheless, both Kelly and Meredith focus their attention on the vegetation around:

[...] so many of the trees in the marsh seemed to be dead...were they dead?...isolated tree trunks in the twilight gloom denuded of leaves, limbs, bark gray and shiny-smooth as old as scar tissue. (OATES, 1993, p. 59)

They [the birds] settled in the skeletal trees fierce and clattering. (OATES, 2012, p. 8)

In both cases, the trees are stark, and they give a spectral look to the places, also obtained using adjectives such as “dead” and “skeletal”. Even more evident is the humanization of the trees. In the paragraph from *Black Water*, Oates uses terms usually related to humans to define them: “denuded” inevitably reminds of a human stripping, and the grey bark of the trunks is compared to scar tissue, as if they were covered in skin. In *Mudwoman*, the trees are “skeletal”: an adjective that is linked to the human skeleton. Such humanization characterizes the trees as ideal witnesses to the protagonists’ tragedy.

Oates also shapes the two places as “magic”, since, as Mario Domenichelli writes, “lakes and ponds are magic places, of the kind of magic touched by melancholy” (DOMENICHELLI, 1998, p. 137).

The dark atmosphere of the two waters is further exalted when Oates describes their consistency:

[...] the car plunged into what appeared to be a pit, a pool, stagnant water in the marshland [...] an evil muck-water, thick, viscous, tasting of sewage, gasoline, oil. (OATES, 1993, pp. 63, 97)

No smells more pungent than the sharp muck-smell of the mudflats where the brackish river water seeps and is trapped and stagnant with algae the bright vivid green of Crayola. (OATES, 2012, p. 8)

The adjective “stagnant” is present in both descriptions, and it is accompanied by “muck”, always in compound words (“muck-water” and “muck-smell”) which give also an olfactive connotation to the water.

The chosen setting, as shown above, is in both cases an element that lends the event an aura of darkness and anguish. Yet, natural elements are also ideal and silent witnesses of what happens to Meredith and Kelly: the suppression of their lives, but most of all that of their speech, and the possibility to relate about their stories.

### 3 THE LOSS OF SPEECH

As it was seen in the piece from *Black Water*, natural elements are often humanized. Such humanization also involves the water, there defined as “evil”. The water has a taste too, because Kelly starts swallowing it “in quick small mouthfuls” (OATES, 1993, p. 151). The same thing happens to Meredith, since Oates highlights in both novels how water penetrates the bodies of the two main characters. A recurrent formula in *Black Water* is “[a]s the black water filled her lungs, and she died”, which also closes the novel. In *Mudwoman* as well, Oates uses the verb “to fill” when she recounts the moment of Meredith’s drowning: “[...] a mud that filled the child’s mouth, and a mud that filled the child’s eyes, and a mud that filled the child’s ears [...]” (OATES, 2012, P. 10). The muddy water fills all the parts of the girl’s body that are connected to her senses (mouth, eyes, ears) as if to eliminate her perceptions, so to stop her interaction with the world around her. When Meredith recalls that moment as an adult, the author repeats: “Mud in eyes, nose. Mud in mouth so all speech is lost” (OATES, 2012, p. 201). The relation between the muddy water and the inability to talk is evident but not explicit in *Black Water*: Kelly cannot tell her story because the water, filling her lungs, killed her. Yet, even if Meredith survived, being alive did not guarantee that she was able to relate of her own experience. The mud, which had filled the mouth of the girl, returns ideally to block her speech even as an adult. Indeed, the woman is described as a person who is never able to interrupt other people’s speeches, even when she is working: “As, teaching, when she’d approach a seminar room hearing the voices and laughter of the students inside, she’d hesitate to intrude—to evoke an abrupt and too-respectful silence” (OATES, 2012, p. 13).

Kelly, before she dies, possesses the same fear of speaking, especially in the presence of the Senator. When she interacts with him, her tone is

submissive. In the third chapter, for instance, her friend Buffy asks her why she must leave the party so soon. The protagonist is unable to answer with the real reason: “Because he wants me to: he insists. [...] Because if I don’t do as he asks there won’t be any *later*” (OATES, 1993, p. 7). The consequences of this demeanor are strictly verbal, because when Kelly and the Senator get in the car, and she realizes that they are wandering through unknown streets, she would like to tell him that they have probably got lost, “but hesitated to utter the word [lost] for fear of annoying The Senator” (OATES, 1993, p. 60). This is a feature that Ann Rosalind Jones defines as “verbal hesitancy induced in women by a society in which men have had the first and the last word” (JONES, 1981, p. 379). Moreover, verbal hesitancy is a consequence of stereotypes related to gender roles, “that the silent women accept and reflect the powerlessness they have experienced” since “men are active and get things done, while women are passive and incompetent” (FIELD BELENKY et al., 1997, p. 29).

Meredith’s fear of speaking her mind does not depend on the presence of men but a direct consequence of her mother’s attempt to kill her: “And Mudgirl’s mother, who had filled her mouth with mud to silence all speech in her, forever” (OATES, 2012, p. 191).

The idea of telling one’s own story is the core of the two novels, especially where storytelling is denied, as in *Black Water*. Memory and imagining how someone will tell his/her story, the illusion to have a chance to do it, are themes that Oates scatters throughout the narration to highlight the impossibility for Mary Jo/Kelly to be the one recounting the accident from her point of view. In the first chapters, while Kelly travels in the Senator’s Toyota, her intention is of “memorizing the adventure” (OATES, 1993, p. 16) and “rehearsing the future” (OATES, 1993, p. 90), “shaping the precise words that would encapsulate, in her memory, in her recounting of memory to friends” (OATES, 1993, p. 83). Her confidence that she will have the possibility to tell her story concludes chapter 20, with a reflection:

How crucial for us to rehearse the future, in words. Never to doubt that you will live to utter them.

Never to doubt that you will tell your story.

And the accident too, one day she would transform the accident, the nightmare of being trapped in a submerged car, the near-drowning, the rescue. *It was horrible-hideous. I was trapped and the water was seeping in and he'd gone for help and fortunately there was air in the car, we'd had the windows shut tight, the air conditioner on, yes I know it's a miracle if you believe in miracles.* (OATES, 1993, p. 83).

The continuous and eternal “re-thinking and re-evaluating” (BAKHTIN, 1981, p. 31), a characteristic feature of the novel, leads, in this case, to a bitter conclusion that seems more a comment on the Chappaquiddick Incident than a reflection on its fictional counterpart: “[...] and what the future may have brought (in contrast to what the events of that night did in fact bring) will forever remain unknowable” (OATES, 1993, p. 37).

The impossibility to know the real unravelling of that night’s events is an apparent obstacle to the story but, according to the French philosopher Paul Ricoeur, even if extreme experiences have always an untransmissible part, “to say untransmissible is not to say inexpressible” (RICOEUR, 2004, p. 452). On this basis, Oates takes on the role of the storyteller, of the keeper of an artificial and non-existent memory.

In his essay “The Storyteller”, Walter Benjamin outlined the essential features of the storyteller, whose major task is to take everything he recounts from a real experience, his or told by others, to make it a shared one (BENJAMIN, 1969, p. 87). The reason to do it with certain stories is intrinsic in the nature of every real story: “It contains, openly or covertly, something useful. [...] the storyteller is a man who has counsel for his readers” (BENJAMIN, 1969, p. 86). The storyteller, in Benjamin’s view, tells stories that go beyond the mere information, because “information does not survive the moment in which it was

new” (BENJAMIN, 1969, p. 90) while a story “preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time” (BENJAMIN, 1969, p. 90). That is certainly the case with what happened on the Chappaquiddick Island on July 18<sup>th</sup>, 1969. Death makes possible for Oates to tell this story and exalts what Benjamin defines as the exemplary element of an individual’s life (BENJAMIN, 1969, p. 93). Death is the core of this story, and it is also what allows the author to celebrate the life of the protagonist, because, as writes Benjamin, “[d]eath is the sanction of everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death” (BENJAMIN, 1969, p. 94).

#### 4 MALE SAVIORS (OR NOT)

The two protagonists, Kelly and Meredith, may be considered two damsels in distress: a condition that requires, narratively speaking, a “prince” to save them. Men are usually supposed to be the ones who protect women, or at least that is what an outdated conception of gender roles requires. Helen B. Andelin, author of a manual on womanhood from the 1960s, claimed that “[w]hen we compare man’s body build and superior muscular strength with the fragile structure of woman, we cannot deny that man was also created to be her protector” (ANDELIN, 1965, p. 89). In Oates’s vision, male strength is not something that protects women, rather it invades and strangles them, confirming a supremacy that is expressed through apparently innocuous gestures. Such as, for instance, “gripping her hand and squeezing it just perceptibly too hard unconsciously as men sometimes do, as some men sometimes do, needing to *see* to *feel* that pinprick of startled pain in your eyes, the contraction of the pupil” (OATES, 1993, p. 45), or “[p]enetrated her dry alarmed mouth with his enormous tongue?- He had” (OATES, 1993, p. 77). These small gestures reach their peak in the final part of *Black Water*, when the Senator uses Kelly’s body as a lever to get out of the car:

[...] he'd been desperate to get free using her very body to lever himself out of the door overhead where no door should be, forcing the door open against the weight of whatever it was that pressed it down and squeezing his big boned body through that space that seemed scarcely large enough for Kelly Kelleher herself to squeeze through but he was strong he was frantic kicking and scrambling like a great upright maddened fish knowing to save itself by instinct, [...]. (OATES, 1993, p. 76).

The contrast between the robust physical structure of the man (“big boned”) and his demeanor, compared to that of a “maddened fish”, shows how the men to whom women subjugate themselves, as Kelly does with the Senator, “while being very loud, are remarkably inarticulate” (FIELD BELENKY, 1997, p. 30). In this way, the author subverts the trope of the damsel in distress saved by a prince, even if the text is replete with formulas that show how Kelly takes for granted that the Senator is her “protector”. The same scene is seen through her point of view:

She was fighting to escape the water, she was clutching at a man's muscular forearm even as he shoved her away, she was clutching at his trousered leg, his foot, his foot in its crepe-soled canvas shoe heavy and crushing upon her striking the side of her head, her left temple so now she did cry out in pain and hurt grabbing at his leg frantically, her finger nails tearing, then at his ankle, his foot, his shoe, the crepe-soled canvas shoe that came off in her hand so she was left behind crying, begging, “Don't leave me!- help me! Wait!” (OATES, 1993, pp. 64-65).

Oates concludes a few pages later, in the opening of chapter 16, that “HE WAS GONE BUT WOULD COME BACK TO SAVE HER” (OATES, 1993, p. 69). It is a hope that stems from the conviction that women are always someone's property, in need of a male figure by their side. This concept is expressed in a sentence uttered by an unidentified voice while Kelly and the Senator are

traveling in his car: “You know you’re someone’s little girl, oh yes!” (OATES, 1993, p. 58).

Meredith, whose name is often changed into “Mudgirl” or “Mudwoman”, gets rescued. The person who saves her is a man, but he is not the prince charming that Kelly was waiting for while trapped in The Senator’s Toyota. Meredith’s rescuer is a retarded boy, Suttis Coldham, who is sure that a mysterious entity he calls the “King of the Crows” sent him there:

[...] for in his heart it will seem a certainty that the King of the Crows had chosen Suttis Coldham to rescue the mud-child not because Suttis Coldham happened to be close by but because of all men, Suttis Coldham was singled out for the task. *He was the chosen one. Suttis Coldham, that nobody gave a God damn for, before. Without him, the child would not be rescued*” (OATES, 2012, p. 66).

The first part of the passage, with the formula “of all men, Suttis Coldham was singled out for the task”, has an epic tone that contrasts with the character. The choice of a retarded boy, indeed, is due to the purity of the character: the only male who could accomplish such a delicate task. The second sentence, written in italics, quenches the epic tone of the first through the expression “[for whom] nobody gave a God damn for”. Such a contrast shows that heroism can be found in the most unexpected beings, while in *Black Water*, a character who was “one of the powerful adults of the world, manly man, U.S. senator, a famous face and a tangled history, empowered to not merely endure history but to guide it, control it, manipulate it to his own ends” (OATES, 1993, p. 61) was completely shorn of it. The choice of such a character is a variation on the fairytale trope, and quite possibly an ideal comment on the twisted fairytale that *Black Water* -with the runaway of the “hero”- presented the readers. Yet, more elements of the two novels mirror each other, as it will be explained hereafter.

## 5 AN IDEAL DIALOGUE

*Black Water* and *Mudwoman* display several similarities that have been highlighted in the previous sections. Yet, there are elements in the second novel that appear as full-fledged references to the first, even if -again- the author did not recognize them as such.

*Black Water* contains several refrained formulas, among which there is “Am I ready?” (OATES, 1993, pp. 55, 59, 60). Kelly’s voice seems to wonder whether she is ready to live an affair with the Senator, or whether she is ready to die. *Mudwoman* ideally responds to the question with its opening line: “You must be readied [...]” (OATES, 2012, p. 1). The sentence is uttered by Meredith’s mother right before she tosses her daughter into the Black Snake River. It is a precept that Meredith keeps in mind also as an adult. The same formula is rephrased in two chapters set in the present:

*Readied. She believed yes, she was.*

*She was not one to be taken by surprise.* (OATES, 2012, 11).

*Must ready yourself. Hurry!* (OATES, 2012, 69).

The repetition of a sentence used by her mother is perhaps the only trace of the woman that is left in the character of Meredith who -towards the end of the novel- chooses to come to terms with her past and meet her.

The most evident link between the two novels, excluding the black water, is a piece from *Mudwoman* where Meredith goes back to the Black Snake River driving a Toyota (the same brand driven by The Senator in *Black Water*) and she is forced to stop because part of the road had collapsed into the river:

She was thinking how swiftly it must have happened: the road caving in beneath a moving vehicle, a car, a truck- a school bus?- plunging

into the river, trapped and terrified and no one to witness the horror. Not likely that the road had simply collapsed beneath its own weight.

Death by (sheer) accident. Surely this was the most merciful of deaths!

Death by the hands of another: the cruelest. (OATES, 2012, 44),

Meredith's thoughts are the ideal comment to the events of *Black Water*. The woman imagines the moment when the road had collapsed, and she rules out the idea that it might have happened when there were no cars circulating on it. She thinks that it must have happened swiftly, as Kelly's accident. The sentence "[a car] plunging into the river, trapped and terrified, and no one to witness the horror" reminds inevitably of the woman trapped in the car, alone and terrified, in *Black Water*. The following thoughts on death can be applied to the events of this novel. Maintaining that death by accident is the most merciful, Oates inserts the adjective "sheer", a definition that does not fit with the Chappaquiddick Incident, since Mary Jo Kopechne could have been saved. She could have survived if Ted Kennedy had reported the accident earlier and had called for help. The failure to rescue her makes it the cruelest death, because it is a death "by the hand of another".

The concept of responsibility is the core of *Black Water*, since Oates claimed she did not want to highlight the "Kennedy-connection" writing it (COLOGNE-BROOKES, 2005, 178). What she really wanted to convey through *Black Water* were ideas, "the issues- guilt/responsibility, denial/confession" (COLOGNE-BROOKES, 2005, 178). This concept is widely analyzed by Ricoeur in his essay *The Just*, where he claims that it is "defined by the obligation to make up or to compensate for the tort one has caused through one's own fault", and "[it] extends as far as does our capacity to do harm" (RICOEUR, 2000, 12, 28). The Senator did not compensate for the damage he had caused, even though somebody compared his action to a murder. Oates commented on this definition saying that "[i]t's just an extreme thing to say. I would never, never say anything

like this...We know what murder is. Murder is premeditated and deliberate. At the very, very most this would be involuntary manslaughter, if you had a prosecutor who would prosecute” (STREITFIELD, 1992).

In the absence of a recognition of responsibility, the only way to compensate for the harm done to the victim is through memory, since “the duty of memory is the duty to do justice, through memories to an other than self” (RICOEUR, 2004, 89). The duty of memory, which has been fulfilled only partially by anyone who has written about the Chappaquiddick Incident, and not by the person who caused Kopechne’s death, implies that the debt with the victim must be still paid, since, “among those others to whom we are indebted, the moral priority belongs to the victims” (RICOEUR, 2004, 89). Memory involves not only recognizing that these people are gone, but most of all being aware that once they existed, paying the debt with them and “inventorying” their heritage (RICOEUR, 2004, 89). The debt, in this case, is paid by Oates through the reconstruction of the life of a forcedly forgotten figure. Kopechne’s heritage is the warning for all the women to avoid submitting themselves to power relationships with men. The dedication, “For the Kellys”, is for those who are “strong women, but each to different degrees, is victimized” (DALY, 1996, 225). An unsettling anticipation of the Clinton-Lewinsky case, which happened only a few years after the publication of this book.

## 6 CONCLUSIONS

*Mudwoman* is, ideally, the novel of survival, not only of the person who does not die, but also of memory which, as it has already been said, is a moral duty that belongs to the victims. Meredith Neukirchen, differently from Kelly

Kelleher, lives to remember and tell her story. She lives to become a Professor and the president of an Ivy League University, erasing that part of her story made of abuse and silencing. A survival, then, but also a rebirth. It is not accidental that Oates chooses the water, even if muddy and impure, as a place to be born again and to remember forever. Because, as writes Domenichelli, “the waterlands [...] are the lands of the dead, the lands of oblivion and therefore the lands of memory. [...] They bear witness to the life that once was there” (DOMENICHELLI, 1998, p. 140).

#### REFERENCES

ANDELIN, Helen B. *Fascinating Womanhood*. Santa Barbara: Pacific Press, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Berlin: Schocken Books Inc., 1969.

CLIFT, Eleanor. All the Senator’s Women. *Newsweek*: July 9, 2009, Vol. 154, Issue 10.

COLOGNE-BROOKES, Gavin. *Dark Eyes on America: The Novels of Joyce Carol Oates*. Baton Rouge: LSU Press, 2005.

DALY, Brenda. *Lavish Self-Divisions: The Novels of Joyce Carol Oates*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

DAMORE, Leo. *Senatorial Privilege: The Chappaquiddick Cover-up*. Washington: Regnery Publishing Inc., 1988.

DOMENICHELLI, Mario. Surfacing and Sinking: Journeys Back to Waterworlds. In: Laura Ferri, Fabio Mugnaini, Caterina Ricciardi (eds.) *Acqua, Realtà e Metafora*. Roma: Semar, 1998.

FIELD BELENKY, Mary et al. *Women's Ways of Knowing: The development of Self, Voice, and Mind*. New York: Basic Books, 1997.

JONES, Ann Rosalind. Writing the Body: Toward an Understanding of *L'écriture Féminine*. In: *Feminine Studies*, N. 2, Summer 1981.

KENNEDY, Edward. *True Compass: A Memoir*. London: Little Brown, 2009.

OATES, Joyce Carol. *Black Water*. New York: Plume, 1993.

OATES, Joyce Carol. *Mudwoman*. London: Fourth Estate, 2012.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago press, 2004.

RICOEUR, Paul. *The Just*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SHERRILL, Robert. *The Last Kennedy*. New York: The Dial Press, 1976.

STREITFIELD, David. Ballad for the Senator's Victim; But not that Senator, Says Author Joyce Carol Oates. In: *Washington Post*, June 17, 1992.

Recebido em 06/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# ANTITERAPIAS, DE JACQUES FUX: UMA ODE AO TEXTO INFINITO

ANTITERAPIAS, BY JACQUES FUX: AN ODE TO THE INFINITE TEXT

Laysa Louise Silva Beretta<sup>1</sup>

*Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a mathesis geral, a mandala de toda a cosmogonia literária [...] E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja de Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz sentido, o sentido faz a vida.*

(*Le Plaisir du texte*, Roland Barthes, 1973)

**RESUMO:** Jacques Fux criou um método restritivo para citar e revisitar a literatura em *Antiterapias* (2012). Assim, o autor insere citações que vão se incorporando ao texto, vão “plagiando por antecipação” (FUX, 2014, p.13). De acordo com Gerard Genette em *Palimpsestos* (1982), há dois tipos de relação textual: a intertextual e a hipertextual. A primeira refere-se ao eixo da intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto no outro “sob sua forma explícita e mais literal” (GENETTE, 1982, p. 9). A segunda, por sua vez, refere-se ao eixo da hipertextualidade, que é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação” (GENETTE, 1982, p. 15). Dessa forma e evocando Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges e, sobretudo, Genette, pretendo observar a intertextualidade a partir da memória e a hipertextualidade a partir da revisitação literária para vislumbrar o que eu chamo de texto infinito na obra de Jacques Fux.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hipertextualidade; intertextualidade; Jacques Fux.

**ABSTRACT:** Jacques Fux has created a restrictive method to quote and revisit the literature on *Antiterapias* (2012). Thus, the author inserts citations that are gradually becoming part of the text, “plagiarizing by anticipation” (FUX, 2014, p.13). According to Gerard Genette in *Palimpsestos* (1982), there are two types of textual relationship: the intertextual and the hypertextual. The first refers to the axis of intertextuality, which is the actual presence of one text in the other, “in its explicit and most literal form” (GENETTE, 1982, p.9). The second, in turn, refers to the axis of hypertextuality, which is “all text derived from an earlier text by simple

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Londrina – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8573-5484>. E-mail: [laysaberetta@gmail.com](mailto:laysaberetta@gmail.com).

transformation" (GENETTE, 1982, p.15). In this way, and by evoking Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges and, above all, Genette, I intend to observe intertextuality from memory and hypertextuality from the literary review to see what I call infinite text in the work of Jacques Fux.

**KEYWORDS:** Hypertextuality; intertextuality; Jacques Fux.

## 1 INTRODUÇÃO

Jacques Fux, matemático de formação, publicou, em 2011, o seu primeiro livro: *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO*. O livro, que recebeu o prêmio CAPES pela melhor tese do Brasil, foi seguido por *Antiterapias* (2012), *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015) e *Meshugá* (2016).

O livro elencado para esta breve análise é *Antiterapias* (livro vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2013), de 2012. Narrado em primeira pessoa, trata-se de uma autobiografia ficcional. Fux volta-se para a vida de um judeu desde os seus primeiros anos escolares até o doutorado na França, narrando assim o coração aos solavancos diante do primeiro amor, a alma torturada do garoto que enfrentava o colégio católico aos onze anos e a melancolia da juventude. O livro é construído a partir de vinte três capítulos nomeados com cada uma das profissões já vislumbradas pelo narrador, como "Astrofísico ou Aquele que sonha as estrelas", "Poeta ou Aquele que inspira a imaginação" e "Matemático ou Aquele que vislumbra a quintessência". Carregado de ironia, humor e algum comprometimento diante da tradição judaica, as elucubrações da criança superprotegida por úteros, do jovem diante da primeira masturbação (ou ficção no banheiro) e do adulto que pretende ser brilhante são interrompidas pelos nazistas, pelo peso do nazistas na vida de um judeu e pela memória da Shoah: "Os malditos nazistas me encontraram. Às vezes, as veredas desse nosso labirinto convergem. E eu levei a pior" (FUX, 2014, p. 25).

As mais profundas amarguras de um homem comum em formação relacionam-se, na narrativa, com Hitler, Eichmann e Bormann. Toda e qualquer tentativa de emancipação é frustrada com a noção de que o caminho era aquele porque em algum momento e em algum lugar da história os seus antepassados toparam com o vírus nazista.

Ainda que o compromisso com a tradição judaica seja um traço observável no romance, a pretensão desta breve análise é lidar com a noção de texto infinito presente na narrativa de Fux, além ainda de perscrutar o papel da memória na obra.

Inspirado certamente pelas restrições matemáticas<sup>2</sup> de Georges Perec, do OULIPO (corrente literária formada por escritores matemáticos<sup>3</sup>) e de Jorge Luís Borges, Fux organiza a sua narrativa a partir de uma restrição visível (ainda que, possivelmente, haja algumas restrições invisíveis para os não iniciados na matemática) e cara para este trabalho: a utilização de citações.

Assim como Borges, Fux criou um método para citar e revisitar a literatura e insere citações que vão se incorporando ao texto, vão “plagiando por antecipação” (FUX, 2014, p.13). O autor ainda pondera, em uma entrevista concedida para **O Globo**, que nada do que acontece com o narrador do livro é inédito, tudo já teria acontecido em algum momento da literatura. “Foi uma regra que me impus” (FUX, 2014).

---

<sup>2</sup> Procedimentos restritivos são padrões impostos na criação literária. Georges Perec, por exemplo, escreve um romance sem usar a vogal “e” (a mais importante na língua francesa) e uma narrativa palindrômica. No site oficial do OULIPO ([www.ouliipo.net](http://www.ouliipo.net)) há uma seção dedicada às diversas restrições identificadas pelo grupo, com aproximadamente oitenta tipos diferentes organizados em ordem alfabética.

<sup>3</sup> A relação entre matemática e literatura não é inédita. Ítalo Calvino, Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Cortázar e Duchamp eram matemáticos. Além disso, as restrições matemáticas são empenhadas por nomes como Lewis Carroll (também matemático) e Jorge Luís Borges.

De acordo com Gerard Genette em *Palimpsestos* (1982),<sup>4</sup> há dois tipos de relação muito confundidas: a relação intertextual e a hipertextual. A primeira refere-se ao eixo da intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto no outro “sob sua forma explícita e mais literal [...] a prática tradicional da citação [...] sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio [...] que é um empréstimo não declarado (GENETTE, 1982, p. 9). A segunda, então, refere-se ao eixo da hipertextualidade, que é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação” (GENETTE, 1982, p. 15).

Assim, parece-me crucial delimitar os eixos na obra de Fux para que possamos entender de que forma o método restritivo de citação funciona e de que maneira ele se relaciona com a memória e com a noção de texto infinito.

O eixo da hipertextualidade aproxima-se da rede de leitura estabelecida pelo leitor, quer dizer, depende quase que inteiramente da alteridade, já que o texto transformado perde muitas vezes o seu código primeiro. De qualquer forma, é possível perscrutar alguns sinais a partir da ideia de que nada na concepção da personagem é original e de algumas pistas que o autor incorpora, certamente não por acaso, na narrativa. É possível, por exemplo, evocar *O Complexo de Portnoy*, de Philip Roth (1969), quando consideramos a relação da personagem com a mãe, o título do romance de Fux e o discurso confessional - apesar da “memória falaciosa” (FUX, 2014, p. 179). É igualmente praticável pensar nas pulsões Freudianas quando consideramos os entraves na vida sexual do narrador adolescente, em *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, quando ponderamos sobre o *dibouk*, em *Em Busca do Tempo Perdido – No caminho de Swann* (1913), de Marcel Proust, com relação aos caminhos da memória e à

---

<sup>4</sup> É preciso reconhecer que os primeiros nomes a tratar das relações intertextuais foram Mikhail Bahktin e Julia Kristeva. O primeiro observa a polifonia e o diálogo no romance e a segunda cunha a palavra intertextualidade pela primeira vez a fim de pensar a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro. Entretanto, elegi as contribuições de Gérard de Genette para a análise porque, além do método intrigante, Genette limita o conceito em torno da intertextualidade e resolve algumas ambiguidades. A diferenciação entre intertextualidade e hipertextualidade é decisiva para a análise proposta.

família, na obra *É Isto um Homem?* (1947), de Primo Levi, quando julgamos o compromisso com o testemunho judaico e o conto “Funes – o memorioso” (1942), de Jorge Luis Borges, quando o narrador medita sobre as impossibilidades da memória.

A intertextualidade ocorre também de maneira reiterada em *Antiterapias*. Há a presença efetiva de todo um cânone na obra de Fux. O método imposto pelo autor forma uma rede complexa e instável (instável porque se relaciona com a recepção do leitor, com a alteridade) de referências. Toda e qualquer lacuna deixada pela narrativa é preenchida por prefácios, citações e alusões. Os prefácios ou, para Genette, os elementos paratextuais, sugerem os caminhos possíveis a cada novo capítulo, as referências são inseridas para endossar alguma meditação - “Ele arremessou a bolinha de totó diretamente na minha testa. Como na história de David e Golias. Pontaria Precisa” (FUX, 2014, p. 151) - e as alusões, nem sempre visíveis para o leitor, tornam possível vislumbrar o grande leque referencial empenhado no romance: “Ali me tornei o Urutu Branco, a mais mortífera das cobras” (FUX, 2014, p. 164).

Entretanto, o método restritivo de Fux se dá, principalmente, a partir do plágio. Quer dizer, “uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo é nula” (SAMOYAULT, 2008, p. 51). O papel da recepção, então, é crucial. Isso porque até mesmo um leitor já iniciado (com uma rede de leitura considerável) precisa de alguma astúcia para desvendar alguns excertos incorporados à narrativa.

Trata-se do “plágio praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos [que] possui uma dinâmica propriamente literária”. Parte-se da ideia de que os textos literários são fragmentos de um conjunto coletivo, um patrimônio de todos. Borges, por exemplo, refuta a noção de plágio, asseverando que todas as manifestações artísticas são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo (BORGES, 1999). O que faz Fux, então, é incorporar,

como quem maneja um caleidoscópio, *O Guardador de Rebanhos* (Alberto Caeiro) quando descreve as emoções provocadas por Anna O., “No meio do caminho” (Carlos Drummond de Andrade) e “Poeminho do contra” (Mário Quintana) para falar do *dibouk*, “Façamos (Vamos amar)” (Chico Buarque) para exaltar a masturbação, “Bundamel Bundalis Bundacor Bundamor” (Carlos Drummond de Andrade) para analisar as bundas das meninas do colégio, *Grande Sertão: Veredas* (Guimarães Rosa) é incorporado em inúmeras passagens e outros, muitos outros.

A obra é concebida através da literatura e toda e qualquer lacuna deixada pela narrativa é também preenchida com literatura: “incompleto, preenche sua vida com literatura” (FUX, 2014, p. 38). A literatura é revisada a partir da transformação e da presença efetiva em *Antiterapias*, quer dizer, está presente no eixo hipertextual e no eixo intertextual. A presença da intertextualidade e da hipertextualidade é balizada a partir de duas premissas fundamentais no romance: a memória e a questão da originalidade literária, respectivamente.

O eixo da intertextualidade é alicerçado pelos meandros da memória: os seus falseios e as suas fixações:

Aqui, portanto, devido aos meus esquecimentos e à literatura, falseio. A vontade de lembrar de ficcionar me motiva. A memória do homem não é uma soma, mas uma desordem de possibilidades indefinidas. Talvez criar e referenciar os *clássicos* seja mais belo do que narrar somente minha própria experiência. Não há crime aqui. Há resgate. O meu resgate. O falso resgate. O único e possível resgate. Por isso me lembro. E rememoro com certa dor, pois de fato minha memória engana: Silvinha, meu amor juvenil, que defendi dos *dibouks* infantis, não era *verdadeiramente* Silvinha. Chamava-se Aninha (FUX, 2014, p. 66-7).

E o eixo da hipertextualidade é fundamentado a partir da noção criada em torno na (des) originalidade literária:

A Literatura deve ser como o sofrimento de Riobaldo. Como a inveja, o ódio, o escárnio e o amor inalcançável de Dante. [...] Não fazamos versos sobre acontecimentos. Não há criação nem morte perante a poesia. Não fazamos poesia com o corpo, esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica. Penetremos surdamente no reino das palavras. Lá estão os poemas que esperam ser escritos. Aqui tento penetrar surdamente no reino da palavra. E da literatura (FUX, 2014, p. 139).

Pretendo, nesse sentido, percorrer as premissas indicadas para vislumbrar o que eu chamo de texto infinito na obra de Jacques Fux.

Assim, dividirei o trabalho em duas partes, ou melhor, dois eixos. Evocando Genette, pensarei a intertextualidade a partir da memória e a hipertextualidade a partir da revisitação literária.

Para tanto, buscarei esteio nas análises de Tiphaine Samoyault, Laurent Jenny, Jorge Luís Borges e Leyla Perrone Moisés.

## 2 EIXO INTERTEXTUAL: “O QUE LEMBRO, TENHO”

*Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem.*

(“A Memória de Shakespeare”, Jorge Luís Borges)

Riobaldo considerava posse tudo o que a sua memória conseguisse abarcar. Jacques Fux também. Elucubrações sobre o poder, os limites e o papel da memória são evocadas com frequência na narrativa. O texto trava um embate com o memorícidio. A memória é quase uma bandeira. Revisita-se a tradição judaica, revisita-se testemunhos da *Shoah*, revisita-se o ensino religioso, revisita-se a infância e, diante dos lampejos da memória, revisita-se a literatura.

Os instantes são recobrados, alguns lembrados e outros esquecidos. “Pudera eu escrever como Marcel. Pudera eu escrever e lembrar como ele. Mas

não posso. Não consigo. Mesmo assim escrevo” (FUX, 2014, p. 91), pondera o narrador.

Assim como Borges, o narrador persegue os mistérios da memória, a sua classificação e os seus recalques. Qual é o critério da memória diante dos momentos a serem escolhidos? De que forma os momentos são classificados? “Como ser um se somos muitos? O que é a literatura? Misturo, aqui, classificação com memória. Percepção e possibilidade. Lembrança e esquecimento” (FUX, 2014, p. 90).

A presença e a ausência da memória estão intimamente ligadas com a literatura, com o que é a literatura e com o que ela pode ser no romance. As lacunas deixadas pela existência e pela memória da vida são preenchidas pela memória literária, pela rede de referências lançada pelo autor.

Nesse sentido, Samoyault considera em *A Intertextualidade* (2008) que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

A relação entre memória intertextualidade não é inédita. Além de Samoyault, Borges, Compagnon e Perrone Moisés colaboram com a ideia de que a intertextualidade desempenha o papel de memória da literatura. Enquanto Compagnon (1996, p. 23), por exemplo, observa, em *O Trabalho da Citação*, que “a citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura” (COMPAGNON, 1996, p. 23), Perrone Moisés (1978, p. 59) acredita que “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura”.

A presença efetiva de outros textos em *Antiterapias* demonstra a capacidade que a literatura tem de se constituir e reconstituir a partir dela

mesma. Os textos incorporados representam uma biblioteca, uma seleção canônica ressignificada na narrativa:

Estou me lembrando. Testemunho minhas lembranças. **Preencho meus esquecimentos com literatura.** Com ficção. Acontecimentos que realmente aconteceram? Onde estão eles? Se eu encontrar uma testemunha que deponha a favor das minhas memórias, elas de fato teriam ocorrido? (FUX, 2014, p. 63, grifo nosso).

A memória literária é evocada quando a memória pessoal é relativizada: “O que de fato aconteceu importa? Interessa o que sou capaz de narrar agora” (FUX, 2014, p. 65). Assim, excertos de poemas, músicas e peças teatrais são inseridas sem destaque (não considero aqui as referências – empréstimos não literais, mas explícitos - a filmes e obras) na narrativa.

Em um pequeno trecho, ao discorrer sobre Aninha – o primeiro amor do narrador –, o texto lança luz sobre poemas de Mário Quintana e Fernando Pessoa:

**O meu amor, Aninha, o meu amor é como um fio telegráfico da estrada onde vêm pousar andorinhas. De vez em quando chega uma e canta (não sei se as andorinhas cantam, mas vá lá). Canta e vai-se embora. A última que passou limitou-se a fazer cocô no meu pobre fio da vida! No entanto, Aninha, o meu amor é sempre o mesmo: as andorinhas é que mudam.** Assim muitas cagaram no fio da minha vida. Com razão. Ninguém era capaz de suportar tamanho amor, tamanha dedicação. Só mamãe e eu. Talvez muitas tenham tentado cantar. Se eu as soubesse ouvir...**Ah, mas se ela adivinhasse! Se pudesse ouvir o olhar e se um olhar lhe bastasse para saber o que estão a amar.** O meu olhar nada escondia. Tudo revelava (FUX, 2014, p. 96, grifo nosso).

Os poemas “Poeminha Sentimental” (Mário Quintana) e “Presságio” (Fernando Pessoa) estão no excerto destacado. São revisitados e preenchem o discurso do jovem narrador que descreve o início da sua vida amorosa. Da mesma forma, *Grande Sertão: Veredas* está em uma discussão religiosa e na

existência ou inexistência do diabo: “Ou até descobrirmos que, de fato, eles não existem. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (FUX, 2014, p. 116) e Bob Marley é usado para ilustrar um trecho dedicado aos amigos de infância da personagem: “O *dibouk* não tem amigos de infância. Eu tenho e estamos juntos até hoje [...]. Good friends we had, good friends we’ve lost along the way” (FUX, 2014, p. 154).

O método restritivo utilizado por Fux percorre a obra toda. Algumas incorporações são maiores e repetitivas (ocorrem mais de uma vez em uma só lauda), como no excerto acima, mas a maioria delas são menores, pontuais. Aparecem para preencher espaços e instalar as armadilhas da escrita que pretende comunicar e evocar um sistema literário próprio.

O jogo dialético entre os lampejos da memória pessoal do narrador e os clarões da memória literária presente no romance evoca o conto “Funes, o memorioso”, de Jorge Luís Borges. Nele, o escritor argentino narra a história de um rapaz (Ireneo Funes) de memória prodigiosa, cheia de detalhes. Funes aprendia qualquer idioma com rapidez, mas era incapaz de pensar, de criar. Pensar, de acordo com Borges, “é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 1999, p. 545) e não havia lugar para elaborações no mundo abarrotado de memórias e detalhes do rapaz. O mundo era multiplicado tal como ele é a partir da capacidade de Funes, não há pensamento e nem criação. Trata-se, então, de uma memória estéril, que não acrescenta e que não transforma.

Não há uma diminuição do valor da memória em *Antiterapias*, há, entretanto, uma valorização da memória enquanto representação subjetiva e transformadora, e é exatamente nessa brecha representativa que a literatura é inserida no livro de Fux. Na representação do passado, a literatura torna-se um “sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores” (CANDIDO, 1973, p. 74).

Tanto as lembranças quanto os esquecimentos são registrados, mas os fatos importam mais como “ponto de partida para a invenção e o raciocínio” (BORGES, 2001, p.84), para a ficção: uma ficção produzida a partir de um cânone definido.

A relação intertextual (ou a presença efetiva de um texto no outro) já faz com que possamos vislumbrar de que forma o romance de Fux elabora uma ode ao texto infinito a partir da criação de um sistema literário que se autorreferencia.

A noção em torno de uma literatura definida pela capacidade de falar da própria literatura lança luz para uma questão complementar – mas não menos importante – que será discutida no eixo hipertextual: como considerar a originalidade criadora?

### **3 EIXO HIPERTEXTUAL: “CAVALO QUE AMA O DONO, ATÉ RESPIRA DO MESMO JEITO”**

*“E vocês querem que eu, plagiário dos plagiários de Sterne*

*--*

*Que foi plagiário de Swift –*

*Que foi plagiário de Wilkins –*

*Que foi plagiário de Cyrano –*

*Que foi plagiário de Reboul –*

*Que foi plagiário de Guillaume des Autels –*

*Que foi plagiário de Rabelais –*

*Que foi plagiário de Morus –*

*Que foi plagiário de Erasmo –*

*Que foi plagiário de Lucien – ou de Lucius de Patras –  
ou de Apuleio – pois não se sabe qual dos três foi  
roubado pelos dois outros, e nunca me preocupei em  
sabe-lo...*

*Vocês gostariam, repito, que eu inventasse a forma e o  
fundo de um livro! Que o céu me ajude! Condillac diz em*

*algum lugar que seria mais fácil criar um mundo do que  
criar uma ideia.*

*E é também a opinião de Polydore Virgile e de  
Bruscambille”*

(Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, 1812).

Além da rede de referências composta pelas citações incorporadas à narrativa, outra noção constitui o método restritivo empenhado por Fux: a premissa de que nada do que acontece com o narrador do livro é original, de que “tudo já teria acontecido em algum momento da literatura” (FUX, 2014). Anteriormente, discorri sobre as possibilidades de hipotextos para o romance. É claro que precisar a rede literária em uma relação hipertextual envolve subjetividade e acaba sendo sempre um esboço bastante instável. De qualquer forma, a narrativa deixa pistas e é admissível pensar em *É Isto um Homem?* (Primo Levi), *Em Busca do Tempo Perdido – No caminho de Swann* (Marcel Proust) e *O Complexo de Portnoy* (Philip Roth), por exemplo.

A relação hipertextual, todavia, não é extraordinária. Ouso dizer, inclusive, que é possível perseguir rastros de hipotextos em qualquer narrativa - até mesmo naquelas que procuram assimilar toda e qualquer marca de heterogeneidade e/ou influência -, mas é importante pensar na pretensão da metodologia estabelecida por Fux, quer dizer, no que o autor considera acerca da originalidade criativa ao empregar um método restritivo que impunha citações e referências literárias e ao ponderar: “Posso eu escrever algo alheio à minha vida? Distante da minha arte? Longe da literatura?” (FUX, 2014, p. 203).

As proposições do OULIPO no tocante aos desafios ou restrições na escrita indicam possibilidades. De acordo com Jacques Fux e Maria Elisa Rodrigues Moreira,

As restrições não eram, assim, para o Oulipo – e não foram para Calvino e para Rosa – instrumentos constringedores da liberdade

criativa mas, ao contrário, fonte inesgotável de possibilidades de criação, o começo de um processo de escritura ao qual se seguirão diversas etapas de exploração e recriação das regras no sentido de amplificar sua potencialidade criativa, garantindo a qualidade literária de suas obras (FUX; MOREIRA, 2010).

Entre os oulipianos, conserva-se a ideia de que as possibilidades criativas crescem na restrição. De acordo com eles, todo texto é regido por regras latentes ou visíveis. Assim, adotar *contraintes* e métodos conhecidos possibilitaria maior liberdade e domínio no processo criativo, libertando o escritor da posição de escravo da inspiração.

Os métodos são jogos matemáticos que pretendem transformação lúdica e, ao lado de combinações ou de exercícios com o palíndromo, a reescrita de textos existentes é bastante praticada. Reescrita que visa, principalmente, a transformação, as possibilidades de criação e a renovação. Existe, assim, a consciência “de que o homem vem escrevendo um grande e único texto através dos tempos” (CURY, 1982, p. 1).

Nesse sentido, Fux traz a concepção de que o seu texto não tem apenas um autor:

Aqui, as minhas passagens paralelas podem ser encontradas nos muitos autores desta obra. Nos muitos *eus*. No cânone. Uma cadeia literária é criada. Discutida. Estruturada. Polemizada. Desconstruída. Ambiguidade intencional. A obra aqui vive a sua vida (FUX, 2014, p. 204).

O autor não só reconhece a cadeia de leituras e influências inerente a todo processo criativo, como a coloca em evidência quando adota o método restritivo, contrariando a noção de gênio criador. Os holofotes estão sobre a literatura, sobre as possibilidades que o texto tem de se desconstruir e se reinventar, evoluindo temáticas ou negando noções.

Assim, a narrativa de Fux não levanta uma problemática em torno da originalidade literária, mas polemiza os porquês da problemática ao compreender que uma ideia original é quase utópica, já que até mesmo as ideias inéditas são criadas para confrontar uma noção anterior.

Dessa maneira, o que importa é revisitar noções impostas, é “não deixar o sentido em sossego” (JENNY, 1979, p. 45), considerando que “na estrutura de uma obra literária convivem, em tensão dialética, o iminente novo, o inédito e sua relação com os arquétipos que formam a série literária” (CURY, 1982, p. 6).

Nesse sentido, entretanto, convém indagar: como demarcar a origem? “A literatura é de quem?” (FUX, 2014, p. 203) A pergunta permanece sem resposta na narrativa, é inserida como indagação, como se a réplica não fosse possível ou ainda não fosse importante.

Samoyault, ainda nessa direção, pondera:

As ideias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir. As metáforas, que lembram este movimento incessante, são numerosas: as abelhas e o mel, a viagem e a sua busca, a árvore e o enxerto... Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas? (SAMOYAULT, 2008, p. 72).

A pesquisadora vai, de certa forma, ao encontro do que propõe Borges no conto “Tlön, Uqbar. Orbis Tertius”, ao dizer que “todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo” (BORGES, 1999). Quer dizer, o texto não pertence a ninguém, mas também é de todos.

De qualquer forma, ousar dizer que a literatura é de quem souber tirar proveito dela, de quem souber fazer com que o cânone se confunda com memória e história, ficcionalizando. É de quem propõe um romance original e complexo ao considerar a repetição um método necessário para colocar em

relevo a literatura que se pareceu com a sua história, que foi, por algum momento, parte da sua história, mas que poderia ser parte da história de qualquer um:

Mas eu escrevo aqui minha história calcada na verdade. Ou na minha verdade. Ou na minha ficção. Ou na minha posição de autor. Ficcionalista. E isso não tem problema, já que não almejo mudar a História. Somente enobrecer literariamente fatos e casos cotidianos. Que acontecem com todos. Em tudo. Ao longo do tempo (FUX, 2014, p. 109).

O método restritivo – que já é pretencioso por si só – aplicado à criação do romance não demonstra apenas a originalidade dos oulipianos ou a astúcia de Fux ao arquitetar a cadeia literária, mas revela, sobretudo, um culto ao texto literário. Reconhece-se, assim, o poder da literatura e das histórias que se confundem com a vida.

Utilizar o que já foi feito não é demérito nesse caso. A relação intertextual é empregada para enobrecer a literatura e mostrar de que maneira a literatura enobrece a ficção e a vida. Arrisco dizer que trata-se de uma ode ao texto infinito a partir da seguinte premissa: reconheço que alguém já tenha escrito, reconheço o grande feito, mas proponho algo novo e ficcionalizo, porque “a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira” (SAMOYAULT, 2008, p. 70).

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Barthes reflete em *S/Z* (1970) que a disseminação gerada pelo texto é uma atividade, ou melhor, um processo em que um significante trama outro, o qual trama outro... Um jogo ininterrupto, um sistema vivo. Desse modo, sem identidade, singularidade ou origem demarcada, a atividade textual é

substancialmente intertextual. Trata-se da abertura do texto para outros textos e códigos.

Ainda na mesma direção, o autor pondera sobre a especulação em torno da fonte (para Genette, o hipotexto) ou da origem da relação intertextual em *O Prazer do Texto* (1973). De acordo com Barthes, não cabem especulações se entendermos o texto como um processo: “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior” (BARTHES, 1987, p. 48). A origem – ou a obra referência – é subjetiva, ela engendra uma “lembrança circular” (Idem) no autor e no leitor, fazendo com que seja impossível viver fora do texto infinito.

Assim e diante do que foi exposto durante esta breve reflexão, não me parece arriscado afirmar que os eixos traçados e observados no romance de Jacques Fux arquitetam uma circunferência, uma rede de leituras mais ou menos definida a partir de um método restritivo de citações.

Os eixos analisados (intertextual e hipertextual) complementam-se quando desvelam, pouco a pouco, o que o método restritivo pretende. As citações incorporadas à narrativa suplantam o jogo lúdico e propõem questões fundamentais para a literatura como um processo intertextual: a memória e a originalidade literária. Nesse sentido, a obra não só reconhece, como revela o texto literário como um processo de memória e transformação. Quer dizer, contrariando o conceito de ideia original (tão cara para o gênio criador), Fux decide que nada do que acontece com o narrador seria original. A impossibilidade de viver fora do texto infinito é trazida para o cerne da narrativa, a impossibilidade desconhecida e negada pela maioria dos autores que procuram incessantemente pelo assunto inédito é problematizada e enobrecida por Fux a partir da restrição imposta.

A ode ao texto infinito existe na medida em que *Antiterapias*, escrito por “muitos autores” e “muitos colaboradores” (FUX, 2014, p. 203), dá voz a um

pequeno judeu que lembra Alexander Portnoy (exceto pela ausência de uma irmã gêmea e pela diferença na relação com a masturbação), que plagia a dor fingida de Fernando Pessoa, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade diante do primeiro amor e do vasto mundo e que, assim como Bentinho, jamais “tinha ouvido a palavra dissimulada antes de Capitu” (FUX, 2014, p. 159). Existe, sobretudo, na medida em que a narrativa revela um Aleph literário. Um Aleph como o de Borges: uma pequena esfera furta-cor de dois ou três centímetros. Entretanto, a visão era outra. Enquanto o *Aleph* (1949) de Borges revelava “os segredos do mundo” (FUX, 2014, p. 27) e o universo infinito, o Aleph de Fux expõe os fundamentos da literatura e o texto infinito.

### REFERÊNCIAS

ABOS, Marcia. Jacques Fux e a matemática da literatura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/jacques-fux-a-matematica-da-literatura-11254923>> Acesso em 15 de março de 2019.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia*. Trad. Lygia Morrone. São Paulo: Globo, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade: uma prática contraditória. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Minas Gerais, n. 8, p. 1-12, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973.

FUX, Jacques. *Antiterapias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

FUX, Jacques; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Literatura e Matemática e diálogo: uma leitura de *A terceira margem do rio* e *O barão nas árvores*. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n. 20, Jan./Abr. 2010.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Trad. de Clara Crabbé Rocha. *Poétique*, n. 27, Coimbra, pp. 5-49, 1979.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Recebido em 07/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# TEXTUALIDADE E REALISMO NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE COMPARATIVA

TEXTUALITY AND REALISM IN CONTEMPORARY ROMANCE: COMPARATIVE  
ANALYSIS

Lucas Bandeira de Melo Carvalho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Com base na análise comparativa das estratégias de três romances sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985) – nomeadamente *K.* (2011), de Bernardo Kucinski; *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron –, o artigo pretende investigar a relação entre realidade histórica e intertextualidade. Investiga-se principalmente a maneira como a intertextualidade pode tanto funcionar como moldura para o testemunho, que é transformado em ficção, quanto como apagamento do testemunho, que é transformado em abstração universalizante. São estratégias aparentemente opostas para responder à mesma demanda do campo literário por tratamentos ficcionais da história recente. Para isso, utilizamos principalmente o debate sobre textualidade entre Linda Hutcheon (1991a e 1991b) e Fredric Jameson (2004) e contribuições recentes de Jacques Rancière (2012), Jusefina Ludmer (2013) e Lionel Ruffel (2012).

**PALAVRAS-CHAVE:** intertextualidade; realismo; narrativa documentária; romance histórico; literatura contemporânea.

**ABSTRACT:** Based on a comparative analysis of the strategies of three novels about the Brazilian military dictatorship (1964-1985) – namely *K.* (2011), by Bernardo Kucinski; *A resistência* (2015), by Julián Fuks, and *Noite dentro da noite* (2017), by Joca Reiners Terron –, this paper aims to investigate the relationship between historical reality and intertextuality. We investigate mainly the way in which intertextuality can function both as a framework for testimony, which is transformed into fiction, and as erasure of the testimony, which is transformed into an universalizing abstraction. These are apparently opposite strategies to respond to the same literary field demand for fictional treatments of Brazilian recent history. We use mainly concepts developed in the discussion of textuality by Linda Hutcheon (1991a and 1991b) and Fredric Jameson (2004), and others developed by Jacques Rancière (2012), Jusefina Ludmer (2013) and Lionel Ruffel (2012).

**KEYWORDS:** intertextuality; realism; documentary narrative; historical novel; contemporary literature.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na área de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil, com bolsa Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3553-5892>. E-mail: [lucband@gmail.com](mailto:lucband@gmail.com).

Ler é, em grande medida, relacionar um texto com o universo de textos já produzidos, buscando citações, similaridades, coincidências, filiações genéricas, e a produção teórica sobre essas questões é vasta e rica. Neste artigo, a intenção não é debater as abordagens teóricas desse tema, mas estudar comparativamente três romances contemporâneos que, encarando um tema fortemente ligado à história brasileira – o período ditatorial de 1964 a 1985 –, empregam diferentes estratégias intertextuais. Seguindo o debate entre Fredric Jameson (2004) e Linda Hutcheon (1991a e 1991b) nos anos 1980 e 90 sobre a ficção histórica pós-moderna, uso o termo genérico “textualidade” para me referir à maneira livre como a ficção histórica trabalha, como partes do mesmo regime de verdade, tanto os eventos históricos quanto as referências ficcionais e genéricas.

O período da ditadura militar foi tematizado pela literatura desde o calor do momento. Em 1967, apenas três anos após o golpe civil-militar que tirou João Goulart do poder e colocou o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco na presidência, o jornalista e escritor Antonio Callado publicou *Quarup*, primeiro de seus quatro livros sobre a ditadura. Como sugere Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*, de 1985, a literatura parecia ter mais liberdade do que o jornalismo para falar do que estava acontecendo no país. E usava diversas chaves genéricas para fazer isso. Em 1971, por exemplo, Erico Verissimo usou a chave do fantástico para falar do assunto em *Incidente em Antares*, e em 1977 surgiu um dos primeiros romances testemunhais sobre o período, *Em câmara lenta*, que motivou a prisão do autor, Renato Tapajós. No final dos anos 1980 e nos anos 1990, o período ditatorial parece ter perdido espaço nos livros de ficção, mas o tema voltou com força nos últimos dez anos – a partir principalmente de 2011, quando por fim o Brasil instituiu, por meio da lei número 12.528, a Comissão Nacional da Verdade, que tinha por objetivo “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas”

entre 1946 e 1988 a fim de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”.

Um dos livros mais interessantes do período é *K.*, de Bernardo Kucinski, lançado em 2011. Kucinski é jornalista e professor. Nascido em 1937, ele se mudou para a Inglaterra em 1971 depois de publicar duas matérias na revista *Veja* denunciando a tortura no Brasil. Voltou para o Brasil em 74 e ajudou a fundar os jornais alternativos *Movimento* e *Em tempo*. Foi também professor da Universidade de São Paulo e, entre 2003 e 2006, assessor especial da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República no primeiro governo Lula.

O romance ficcionaliza uma história em que o autor empírico é personagem importante – embora, no livro, ele só apareça (não nomeado) como “o irmão na Inglaterra, com quem [Ana Rosa] se correspondia” (KUCINSKI, 2014, p. 35). Em 1974, um casal de militantes políticos desaparece – ela professora de química da Universidade de São Paulo, ele físico. O romance acompanha K., o protagonista, pai de Ana Rosa, em busca da filha. Alguns capítulos funcionam como contos, fragmentos, na terceira pessoa ou nas palavras de algum personagem cuja voz é imaginada pelo narrador (entre esses personagens estão um policial, a amante de um general, uma mulher que trabalhou na Casa da Morte, em Petrópolis, em que presos políticos eram torturados), e complementam a história do desaparecimento de Ana Rosa. Quando o livro começa, em 1974, fazia dez dias que não havia notícias dela. K., o pai, vai à universidade e sonda colegas de trabalho da filha, conversa com um vendedor que é informante da polícia, recorre à comunidade judaica e fala com um general, vai a uma reunião de parentes de desaparecidos, tenta a Anistia Internacional e outros organismos internacionais. Nada adianta.

Essa peregrinação em busca dos desaparecidos é carregada do peso da migração judaica. K. imigrara para o Brasil fugindo do nazismo, depois de preso na Polônia acusado de subversão. Em diálogo com a questão política brasileira,

há o tema da transmissão, caro à herança judaica: para uma cultura que não tem terra, é essencial a transmissão das tradições (a língua, os ritos, os mitos, a memória das dores, a literatura). K., escritor conhecido na comunidade judaica, falhou em transmitir para os filhos essa herança. Mas ele ainda tem a escrita, inscrição que perpetua a herança cultural. Quando a filha desaparece, no entanto, ele não consegue fazer o registro do trauma:

K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. [...] Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada.

Seria uma limitação da língua iídiche? Será que esse povo tão maltratado não conseguia expressar sofrimento na sua própria língua?

[...]

... seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária [...]. Envaidecer-se de escrever bonito sobre uma coisa tão feia. (KUCINSKI, 2014, pp. 135-6).

Ele então substitui a literatura pelo depoimento epistolar, de modo a legar “para os netos o registro de uma tragédia familiar” (KUCINSKI, 2014, p. 137). Vindo de uma cultura da memória, K. faz o registro do passado em uma cultura sem memória, que tentou durante anos esquecer – anistia e anestesia – o que aconteceu entre 1964 e 84. Mas o que lemos não são as cartas de K. Ele é o protagonista, não o narrador. E quem narra recorre à literatura, não ao depoimento. *K.* é um romance em que a literatura está muito presente. Os capítulos-fragmentos seguem estilos diferentes, sempre literários, e são citados escritores, principalmente judeus. “Sobreviventes, uma reflexão”, capítulo já no final do livro, é uma pequena digressão sobre Kafka, o que nos faz, claro, pensar

em *K.* como uma mistura do Kucinski real, imigrante que perdeu a filha assassinada pelo regime militar brasileiro, e Joseph K., personagem de *O Processo* (embora, ao contrário do personagem brasileiro, Joseph K. recuse quanto pode qualquer ajuda em seu processo).

Em Kafka, temos:

Em consequência, os documentos do tribunal, sobretudo o auto de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição devia se dirigir (KAFKA, 2003, p. 110).

e “o tribunal supremo, inteiramente inacessível ao senhor, a mim e a todos nós” (KAFKA, 2003, p. 147). Bernardo Kucinski (autor empírico) escreve:

O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso. Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até essa se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser inatingível. Isso ele sabia muito bem (KUCINSKI, 2014, pp. 16-7).

Kafka, podemos supor, é usado aqui como uma moldura ficcional que permite narrar o que parece ser duro e real demais para aparecer na forma escrita. É como se a experiência fosse tão horrível que não pudesse ser representada com uma linguagem autêntica e por isso se buscasse uma linguagem já existente.<sup>2</sup>

*K.*, porém, não é decalcado de *O Processo*. O autor usou apenas a moldura do personagem diante da Justiça inescrutável para conseguir contar uma história que precisa ser contada. Há alguns temas que parecem ser retomados do autor tcheco, como a questão da transmissão da cultura judaica – em que o

---

<sup>2</sup> A respeito da necessidade da língua ficcional para o testemunho, ver Jacques Rancière (2012, p. 134-6).

texto religioso é multiplicado por sua interpretação<sup>3</sup> –, mas não há a ironia kafkiana, e em *K. o Estado* – praticamente ausente em *O Processo* – confunde-se com a Justiça.

Ainda assim, é possível ler *K.* como uma grande citação de Kafka (de maneira semelhante ao modo como *Os visitantes*, livro seguinte de Bernardo Kucinski, segue a estrutura de Pirandello em *Seis personagens em busca do autor*). E, nesse sentido, o romance parece colocar um pé na estratégia “textualista”, mas o recurso convive com dois outros. Primeiro, notamos que o narrador empírico, que se identifica (de maneira não ingênua) com um dos personagens, retira-se não apenas como narrador testemunhal. Além das menções não nomeadas ao “irmão na Inglaterra”, ele só fala no primeiro capítulo – uma apresentação em que acusa o “mal de Alzheimer nacional” em relação à ditadura (KUCINSKI, 2014, p. 12) – e no último, um pós-escrito. É como se, para falar da busca do pai pela irmã ausente, ele também precisasse se ausentar. Para isso, algumas cenas em que no mundo real foi protagonista são transferidas para o pai ficcional – do contrário, seria *sua* busca, não a de K. Como vemos em *Os visitantes* (2016), cujo protagonista é o autor do romance, que recebe em casa personagens e emissários de personagens e *K.*, algumas das cenas na verdade foram vividas por outras pessoas, até pelo próprio autor, que decidiu atribuir todas as ações ao pai.

Um segundo traço é outro tipo de citação, mas desta vez documental, ao recriar a reunião da congregação do Instituto de Química da Universidade de São Paulo em que se discute a “dispensa da docente por abandono de função” (KUCINSKI, 2014, p. 156) de Ana Rosa, apesar da suspeita de que ela naquele momento fosse uma presa política. Essa recriação é baseada em documentos reais da USP, como a ata da reunião, citada textualmente. Ou seja, *K.* cita a literatura na moldura, que diz: isso é literatura, e cita o documental no

---

<sup>3</sup> “O texto é imutável, e as opiniões são muitas vezes apenas uma expressão de desespero por isso” (KAFKA, 2003, p. 202).

momento-chave do romance, como uma pintura em que fosse colado um fragmento não pictórico em seu ponto áureo.

O narrador começa descrevendo a reunião do Instituto de Química, nomeando alguns dos oito ilustres professores presentes. Continua:

Esta é a quadragésima sexta reunião mensal da Congregação, órgão supremo do Instituto. Estamos no dia 23 de outubro de 1975. Passaram-se dezenove meses desde o desaparecimento da filha de K., lotada nos quadros da universidade como professora assistente doutora. Na ordem do dia consta o processo 174 899/74 da reitoria pedindo a rescisão do seu contrato “por abandono de função”, conforme o inciso IV do artigo 254 do Regimento. [...]

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam. (KUCINSKI, 2014, p. 152).

A mistura de documento, que cria o que podemos chamar de *efeito de documento*, produz um regime estranho, híbrido de rigor documental e fabulação literária. “Não sabemos o que passou pela sua cabeça durante a reunião”, diz o narrador a respeito do diretor do Instituto, professor Ernesto Giesbrecht, “podemos apenas imaginar” (KUCINSKI, 2014, p. 152), e o narrador, cujas intervenções aqui têm uma objetividade jornalística, se permite inventar o que os professores presentes na reunião teriam pensado. O regime híbrido serve para fraturar o efeito de documento, que, no entanto, permanece ativo. É como se nos falasse: o documento existe, mas ele representa o que realmente aconteceu naquela reunião? Quais foram as motivações, as indecisões, as pressões que atuaram para que ele se produzisse?

O resultado da estrutura híbrida de *K.* – a moldura kafkiana, os fragmentos literários, a citação documental – é um objeto estranho, extremamente realista – no sentido mais comum do termo, por se aproximar da história e da memória – e ao mesmo tempo bastante textual. É como se o

romance obedecesse a dois impulsos diferentes. O primeiro, a necessidade de contar o que parece intolerável – o luto sem corpo –, de produzir a memória do trauma nacional, faz o autor recorrer à moldura kafkiana e à ficção. O segundo, a necessidade de intervir no presente, de influenciar a política do presente por meio da literatura – como apontamos, o livro foi lançado no mesmo ano em que a lei nº 12.528/2011, que instituía a Comissão da Verdade, foi sancionada, um ano antes de a comissão começar a funcionar e abalar o silêncio do Estado em relação aos crimes da repressão –, faz o livro mudar de regime narrativo e apresentar um texto que não faz parte do mundo ficcional, a citação do documento como modelo de recuperação da memória. Para dar conta desses impulsos, *K.* precisa operar entre o ficcional e o documental, como realidadeficção (para usar o termo de Josefina Ludmer) ou narração documentária (segundo a formulação de Lionel Ruffel).

Num estudo do que ele chama de “narrativas documentárias”, em que fotos, entrevistas, ensaio e ficção convivem em sua forma “pura” na narrativa, sem serem absorvidos pela forma romanesca, Lionel Ruffel (2012) argumenta que, mesmo quando partia do documental – como nas famosas pesquisas de campo de Zola ou, aqui, de Alúcio Azevedo –, o romancista moderno transformava o material em um regime semiótico e discursivo mais homogêneo, o que não é mais um mandamento do campo literário hoje. O não literário servia para *informar* o literário; hoje ele pode se colocar lado a lado com o literário, de maneira não hierárquica. Ruffel estuda obras híbridas e heterogêneas, mas que tenham três características em comum: o uso de documentos; a mistura de gêneros de discurso a princípio incompatíveis, mas sem pender para um deles (ficção com jornalismo, relato de viagem ou ciências sociais); além da heterogeneidade interna (mistura de registro: entrevista, imagem, reprodução, ensaio, narração, descrição). Muitas vezes, há ainda um quarto elemento: a reflexão na obra sobre o método, isto é, o processo. Assim, essas narrativas documentárias aliam a “memória do presente” do jornalismo, a “cartografia

cognitiva do mundo” dos relatos de viagem e o “modo de ficção” do documentário, isto é, a maneira como os documentários combinam elementos documentais por meio da montagem em uma narrativa compreensível.

A partir da análise dessas “narrativas literárias documentárias”, ele chega a alguns conceitos úteis. O primeiro é o *efeito de documento* (RUFFEL, 2012, p. 18), uma radicalização do efeito de real barthesiano que aponta para o realismo indexical e que contamina *K*. (e outro livro de que trataremos aqui, *A resistência*). O segundo, *mimese da informação*, oposto à mimese do referente: o realismo que toma como referente o discurso. Um terceiro é o autor como compilador (RUFFEL, 2012, p. 19). A quarta ideia é de que o moderno é o regime da *hiper-literariedade*, entendida como “suspensão de significados” (RUFFEL, 2012, p. 22): a nova narrativa realizaria uma suspensão da significação ainda mais intensa quando, ao inserir o documento, rompe com os regimes discursivos – literário, jornalístico e científico. Isto é, quando cruza os gêneros, cada qual com seu regime de significação, a narrativa documentária impede que o leitor obedeça a uma rotina simples em direção ao significado, que fica suspenso. Como veremos mais à frente, a literatura textual parece recusar a interpretação alegórica, embora funcione ao mesmo tempo como “marca e sintoma” do retorno de certos traumas históricos.

Conseguimos, a partir desses conceitos, fugir da tentação de trabalhar com gêneros fixos e normativos – como autoficção, por exemplo. Essa literatura impura é o ponto em que o gênero puro para de funcionar. “Literatura impura” é certamente um termo insuficiente, mas por ora serve para trabalhar a especificidade dessa literatura textual do presente, em que muitas vezes o comentário circunstancial da realidade parece encobrir ou conviver com a busca do efeito literário, subordinando, mesmo nas obras mais intertextuais, as preocupações estéticas a critérios de atualidade e importância.

Outra questão interessante em *K*, além do uso do documental, é a posição do narrador e seu imbricamento com o eu empírico. Embora parta de experiências pessoais, nele a flutuação entre o eu real e o fictício, condição necessária da autoficção (HIDALGO, 2013, p. 219), é apenas um momento circunstancial do enredo. O eu real aparece, *sem ambiguidades*, compondo a moldura mais exterior do romance. Em outro livro que fala de uma experiência pessoal durante o mesmo período, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, a estratégia é diferente. Fuks – também jornalista, filho de argentinos exilados no Brasil – adota mais de perto o discurso autoficcional (isto é, a ambiguidade da enunciação do “eu”) ao narrar a história do irmão adotivo e da migração da família para o Brasil, fugindo da ditadura argentina para a ditadura brasileira.

Em *A resistência*, o caçula de uma família argentina exilada no Brasil narra a história do irmão mais velho. Adotado por um casal de intelectuais argentinos que fazem parte da oposição à ditadura, o garoto tem dois irmãos mais novos, uma menina e o narrador. As relações familiares, no entanto, vão ficando mais complicadas. O filho mais velho – cuja origem os pais adotivos nunca revelam – vai se tornando arredio, tem distúrbios alimentares e tendência a se isolar. O romance é um mergulho do narrador na memória familiar e nas cicatrizes que as ditaduras causam em pessoas comuns.

*A resistência* funciona como um híbrido de memória, ensaio e ficção, lembrando em certa medida autores como o inglês Julian Barnes. No primeiro capítulo, o narrador se pergunta, à maneira de um ensaio, qual a melhor maneira de falar de seu irmão – “Meu irmão é adotado”, “meu irmão foi adotado”, “meu irmão é filho adotivo” – e o significado dessas expressões; em outros capítulos, ele lembra momentos da vida deles ou relata sua viagem para a Argentina em busca de alguma pista da origem do irmão adotado. Essa variação é conduzida pelo narrador, um narrador que põe peso nos acontecimentos por meio de uma linguagem hiperbólica, carregada, cheia de repetições e aliterações – “o riso como conforto às vísceras consentindo ao corpo um vigor imemorial”,

“por que não recolho esse meu corpo quase partido e parto de uma vez?”, “subsumindo na estranheza que escondia com discrição, no sutil embotamento” (FUKS, 2015, pp. 55, 57 e 60). Esse peso é reforçado por capítulos construídos retoricamente, abusando do efeito da repetição da palavra “resistência” – como se quisesse garantir que o leitor será capaz de compreender a dimensão que deseja dar à metáfora: “calar é resistir”, “ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência” (FUKS, 2015, pp. 52, 42) – e de estruturas circulares – “Isto não é uma história. Isto é uma história”, começa o sétimo capítulo, que termina em “Não consigo decidir de isto é uma história” (FUKS, 2015, pp. 23, 25). O tempo todo estamos conscientes da tentativa do narrador de impor o peso emocional dessas memórias, de sua “intenção” – com sua retórica cerimoniosa e sua estrutura melodramática –, o que eclipsa a tentativa de refletir sobre a ficcionalidade da memória (“Isto não é uma história” / “Isto é uma história”).

É interessante que *A resistência*, um livro autoficcional – isto é, um romance metaficcional de fundo autobiográfico – que mescla memória, ensaio e ficção, seja em larga medida respeitoso demais com o real. Há um momento importante para nossa discussão do estatuto do real na narrativa textual. O romance reforça, logo depois de narrar uma versão hipotética do nascimento do irmão do narrador, que “Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão” (FUKS, 2015, p. 59). Como algo que já se narrou pode não ser narrável? Numa primeira leitura, afirmar que algo não é narrável significa que o desconhecido, o traumático, não poderia de maneira nenhuma ser narrado. Como, claro, aquilo já foi narrado, talvez signifique que o traumático pode ser narrado, mas não *recuperado*. Talvez se confunda justamente o narrável e o recuperável, quando na verdade são características opostas: precisamos narrar justamente porque não podemos recuperar (descrever com exatidão, para compreender o acontecimento plenamente e esquecer ou conviver em paz com ele). Podemos, com isso, começar a esboçar uma diferença entre *K.* e *A resistência*: o primeiro assume tanto o literário quanto o documental, embora

afaste o autobiográfico, o testemunho direto; o segundo coloca o autoficcional como lugar de onde se pode narrar o irrecuperável. Mas sigamos.

Em determinado ponto, o narrador conta que pediu ao pai que lhe enviasse um documento da Operação Condor – operação conjunta de repressão dos governos de Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai nos anos 1970 – em que constava o nome do pai:

Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo; eu nunca volto a pedir, envergonhado também. (FUKS, 2015, p. 40).

No livro de Kucinski, o narrador não se vê obrigado a explicar até onde vai a ficção – o modelo kafkiano – e onde começa o documental. Em *A resistência*, o narrador nos lembra o tempo todo que aquilo é apenas uma especulação com base em uma experiência, uma “invenção”, e recusa-se a misturá-la com o documento, recusa misturar as matérias textuais e históricas num mesmo regime de verdade.

É possível, claro, ler de outra maneira: a hesitação ensaística e as incertezas da memória do narrador de *A resistência* abririam o real para sua virtualidade, abririam o pessoal e o privado da experiência desta família para a experiência pública e coletiva do trauma histórico do sequestro de crianças pela ditadura argentina. E, em contrapartida, a citação do documento em *K.* teria como função um “efeito de real”, uma ilusão de que devemos ler toda a narrativa como verdade. Mas a heterogeneidade de *K.* sugere que ali os modos ficcional e histórico funcionam dentro de um mesmo regime híbrido de racionalidade e de verdade, que tenta dar conta do horror (o que “não poderia ser narrado”, mas é). Fuks para na soleira, incerto de mostrar o limiar que separa um exterior (a ficção) de outro exterior (o documento).

Há, no entanto, dois momentos em que Fuks atravessa o limiar. O narrador – que nasceu em 1981 – imagina os pais lendo um comunicado assinado pelas “Avós argentinas com netos desaparecidos”, uma corrente das Mães da Praça de Maio, publicado no jornal *La Prensa* em 5 de agosto de 1978. O movimento que o narrador hesita em dar quando se trata do concreto privado (o nome do pai na Operação Condor) se realiza quando se trata do concreto histórico e público. Ele serve, porém, para o narrador imaginar se os pais teriam se perguntado se o filho adotado era uma das crianças sequestradas pelo regime argentino e entregues para adoção. A citação desse documento, portanto, funciona como a citação de qualquer evento histórico – qualquer texto que é parte do mundo de referência do leitor –, não como citação de um fragmento do real cotidiano, privado.

O segundo momento ocorre no final do livro, quando o narrador decide quebrar a quarta parede ficcional e exhibe definitivamente que o que lemos é invenção (num gesto que talvez lembre o Nabokov de *Lolita*). O contrato autoficcional que rege o romance é exposto. O narrador nos conta que o livro já está concluído e dá esse manuscrito a familiares. Os pais de Sebastián (nome que o autor escolhe para seu alter ego, o que já rompe a ortodoxia da autoficção) mostram para o narrador os erros, as incoerências, as ingenuidades do romance. Esse final metaficcional é surpreendente, desconcertante e, mais uma vez, ambíguo. Por um lado, expõe quanto qualquer autoficção vai ser apenas uma ficção com base autobiográfica, mas por outro representa mais um passo em direção à biografia, ao “foi assim”, ou “foi praticamente ou em essência assim”, numa espécie de “real suficiente” pragmático. A exposição do ficcional nos diz: estou tratando do que (para mim) é intratável, por isso o recurso à ficção é necessário. Mas a construção ensaística permanece “sincera” – não há nada que nos faça crer que não.

O principal ponto de comparação com *K*, porém, é outro. Há uma ausência em *A resistência*, que indica qual é o verdadeiro tema do livro. Embora

seja mencionada em alguns momentos, a ditadura brasileira não afeta a família. Eles estão no exílio, no “bem-estar brasileiro” (FUKS, 2015, p. 108). A ditadura brasileira é recoberta pelo silêncio, enquanto o regime argentino cai na banalidade. Em uma passagem, Sebastián está em Buenos Aires, procurando o apartamento em que viveram os pais. Tenta convencer o porteiro a deixá-lo entrar e, quando explica o livro que está escrevendo, ouve: “Ah, una más, una memoria más de los setenta” (FUKS, 2015, p. 58). Afinal, nos diz o romance, a memória da ditadura argentina foi revirada, a brasileira não.

Essa ausência me faz ler *A resistência* como um romance sobre a falta de memória brasileira, e não sobre a memória de uma migração, de um exílio. O tema é mais a nossa ditadura que a argentina. Se Kucinski precisa retirar o “irmão que está na Inglaterra” para falar de uma experiência pessoal, Fuks fala de nossa amnésia construindo uma narrativa de migração de um país que é todo memória – podemos aqui lembrar de Ludmer (2013) quando fala que uma das obsessões da literatura argentina dos anos 2000 é a memória nacional – para um país que é esquecimento e conciliação.

Nesses dois romances, que se aproximam na estrutura e no tratamento da memória e da experiência, percebemos a necessidade de uma citação ampla de modelos literários (*O Processo*, de Kafka, ou o subgênero da metaficção autobiográfica) e a ficcionalização do real, como se a experiência traumática precisasse ser transformada em ficção para poder ser comunicada. Há ainda a invasão do concreto, não ficcional, historicamente verificável, no tecido romanesco, como se, por meio da textualidade, os regimes ficcional e não ficcional se igulassem e isso permitisse que o documento invada o ficcional, embora *A resistência* demarque os limites entre ficção e documento.

O que vemos até aqui é de que maneira, ao menos nesses dois romances, por mais que se recorra ao documento e à fabulação, evita-se tanto o testemunhal quanto o “simbólico”. O não ficcional – a biografia, os nomes

próprios, fragmentos concretos do fluxo inapreensível da história – invade narrativas que usam os recursos literários – a intertextualidade, a invenção, a metaficção – para explorar as lacunas de nossa memória fraturada de uma página infeliz da nossa história.

*K. e A resistência* são romances que, embora flertem com algum nível de autoficção, são “realistas”, tanto no sentido de se aterem a um mundo de referência histórico quanto de obedecerem à construção de personagens verossímeis, com a complexidade dos comportamentos humanos. O pai que procura a filha é alguém que precisa repensar suas crenças e buscar forças para empreender uma jornada a que nunca achou que seria obrigado no país que acolheu sua família. O narrador de Fuks é alguém que tenta entender – com os recursos da ficção autobiográfica e do ensaio pessoal – o enigma de duas coisas que são ao mesmo tempo as mais próximas e as mais incompreensíveis para ele: seu irmão e o país de onde sua família migrou. Mas os romances também fazem outra pergunta, que se manifesta pela questão da memória: qual é o nosso passado, escondido nos pontos cegos dos documentos oficiais e daqueles que aos poucos emergem de nossa amnésia?

Um terceiro romance, publicado em 2017, vai por outro caminho, embora elaborando os mesmos problemas: memória, trauma, história, autoficção, violência. Em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, um garoto experimenta, numa espécie de delírio, os anos da ditadura. A violência está ali – a perseguição política, o conservadorismo da sociedade brasileira –, mas os recursos utilizados são de uma metaficção pop, bastante inspirada em *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula. É quase como se lêssemos uma grande história em quadrinhos, com os humanos transformados em animais (a mãe do protagonista é a rata, como no clássico *Maus*, de Art Spiegelman), personagens que exibem fisicamente as características psicológicas (o químico alemão Kurt Meier tem o rosto coberto de cicatrizes), um espécie de narrativa hiperbólica (peripécias extravagantes ou cenas descritas de maneira exagerada,

como nas diversas vezes que os carros quase caem do penhasco), os enigmas que remetem ao romance policial (quem são Curt/Kurt, qual é a doença da “noite dentro da noite”, a pyhareryepyepyhare?). Há ainda as possíveis referências literárias (além do jogo de *PanAmérica* com os símbolos pop, o uso de fatos históricos e de frases longas de Sebald, o duplo e a falsa autobiografia em Paul Auster, as referências a *Invenção de Morel*, de Bioy Casares, a ficção científica de Philip K. Dick) e as claras remissões históricas (o tradutor Curt Meyer-Clason transmutado em personagem). Se a ditadura é transformada em uma máquina kafkiana em *K*. e em uma ausência que se insinua em *A resistência*, em *Noite dentro da noite* ela parece, em um primeiro momento, ser apenas um pano de fundo aleatório, como o Capitão América enfrentando o Caveira Vermelha sobre o fundo da Segunda Guerra Mundial. Discorre o narrador:

Que ditadura era aquela que não conseguia nem ao menos fabricar seus próprios soldadinhos de brinquedo, obrigando-o a brincar com soldadinhos de chumbo alemães da Primeira Guerra herdados de alguém. Era uma enorme falha de propaganda, inépcia indesculpável. Aqueles dois não eram seus pais, mas Bonnie e Clyde atrás de dinheiro para manter a Ação Libertadora Nacional e os guerrilheiros do MR-8 ou qual fosse a organização de Karl Reiners. (TERRON, 2017, 221-2).

*Noite dentro da noite* tem uma estrutura intrincada. Embora não seja fragmentado como *K*. e *A resistência*, o romance de Joca leva o leitor a uma experiência bem mais desconfortável, com seu emaranhado de tempos e narradores. Apesar do subtítulo, “uma autobiografia”, é em certo sentido uma anti-autoficção.<sup>4</sup> O protagonista, um menino mudo, sofre um acidente em 1975,

---

<sup>4</sup> João Carlos Reiners Terron (Cuiabá, 1968) é, como o personagem, filho de um funcionário do Banco do Brasil e viaja quando criança por diversas cidades do país. Também como o personagem, ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também sofreu um acidente quando criança e tomou remédios. As similitudes param por aí. Joca trabalhou como designer gráfico, foi editor (editora Ciência do Acidente) e publicou livros de poemas – *Eletroencefalodrama* (1998) e *Animal anônimo* (2002) –, romances – *Não há nada lá* (2001) e *Curva de Rio Sujo* (2004), *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* (2013) e *A morte e o meteoro* (2019) – e contos – *Hotel Hell* (2003) e *Sonho interrompido por guilhotina* (2006).

que o deixa em coma. Anos depois, ele não se lembra do que aconteceu após o acidente – o Ano do Grande Branco. Durante anos, ele vai precisar usar fenobarbital – um anticolvulsionante, sedativo e hipnótico – para controlar suas crises de epilepsia. O livro, composto por períodos longos e complexos, vai e volta na história desse protagonista e de personagens ligados de alguma forma a ele, numa trama em que a verossimilhança parece deixada de lado, embora sejam usados recursos realistas – como a descrição detalhada de uma tortura que encontramos na página 318.

O romance é narrado por um narrador onisciente, mas ele na maior parte do tempo apenas medeia a narração de outra pessoa. A voz principal em quase todo o livro é a do tradutor Curt Meyer-Clason, baseado em um personagem histórico, que traduziu para o alemão diversos livros brasileiros, notavelmente o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

O enredo pode ser mais ou menos resumido assim (mais ou menos porque há desvios, incertezas e subtramas demais): o protagonista (“você”, a quem os narradores se dirigem) seria o filho de um embaixador morto em uma tentativa malsucedida de sequestro feita por um grupo de esquerda armado durante a ditadura civil-militar brasileira. O grupo dá a Karl Reiners, tio do protagonista, a incumbência de deixar a criança com uma família de confiança, e ele a entrega à sua irmã, a rata, e ao marido, funcionário do Banco do Brasil. Esse menino sofre o acidente em Medianeira, no Paraná, pouco antes de eles se mudarem para Curva de Rio Sujo, onde o garoto é vítima de um bando de filhos de oficiais (situação em que assistimos ao surgimento do mal infantil como produto de uma sociedade repressora, algo parecido com o que encontramos em *A fita branca*, filme de Michael Haneke). A rata e seus dois irmãos – Karl e Hugo – são filhos de um homem que viveu em Nueva Germania, no Paraguai, e Karl encontra em suas andanças de militante um químico que trabalhou em um campo de eutanásia nazista na Alemanha e que conheceu em Ilha Grande o espião e tradutor Curt Meyer-Clason. As histórias dos dois quase homônimos

cruzam com um personagem chamado “El Cazador Blanco”, uma espécie de agente especial de Filinto Müller, chefe da polícia política de Getúlio Vargas. A família adotiva do protagonista tem que fugir de Curva de Rio Sujo – ao que parece, porque o menino explodiu a escola em que estudava usando materiais explosivos que a rata preparava para a guerrilha de seu irmão – e o menino nunca mais fala com a mãe adotiva, até quando recebe, pelas mãos de Hugo Reiners, uma fita gravada por ela. No Rio de Janeiro, ele estuda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e conhece um chileno que fornece drogas. O chileno é torturado por dois participantes tardios do Comando de Caça aos Comunistas como forma convencer o protagonista a levar explosivos – que ele consegue no Departamento de Demolições, onde estagia – para um atentado contra o comício de Lula. Depois do atentado, o protagonista vai encontrar Curt Meyer-Clason na Casa do Sol, onde o tradutor vai dar uma palestra. Grande parte do que lemos até aqui foi o que o tradutor contou para “você” na Casa do Sol. Meyer-Clason é assassinado durante a palestra, e o protagonista parte para Sumidouro, Mato Grosso, onde seu tio Hugo Reiners conta outra parte da história familiar e entrega a fita gravada pela rata. Essa história é entrecortada com histórias do passado: Nueva Germania, a Alemanha Nazista, os anos imediatamente após o golpe de 1964 e depois a Guerrilha do Araguaia.

São dois narradores principais (Curt Meyer-Clason e o narrador onisciente que faz a mediação entre ele e o texto) que se dirigem a um “você”, que é o menino mudo. Esses dois planos, no entanto, dividem-se em outros, o que torna a estrutura bem complicada. O narrador em alguns momentos reproduz, por exemplo, Curt Meyer-Clason reproduzindo o relato feito pela rata (a mãe adotiva do protagonista) de uma história que Karl Reiners (irmão da rata) ouviu de Kurt Meier, um químico alemão esquecido no interior do Brasil. Essa história de quarta mão pode ainda ser comentada pelo tradutor, que invade o relato, acrescentando ou corrigindo informações. O narrador vai e volta entre esses tempos e subnarradores, em uma estrutura que é uma espécie de novelo

de vozes. São ao menos onze tempos narrativos e cinco vozes, que cito apenas para registro: a Casa do Sol, chácara em Campinas onde a escritora Hilda Hilst viveu entre 1966 e sua morte, em 2004, e onde em 1989 Curt Meyer-Clason conta grande parte da história para o protagonista; o Rio de Janeiro dos anos 1980, onde o protagonista cursa arquitetura na UFRJ e acaba sendo obrigado a participar de um atentado ao último comício do então candidato à presidência da República Luís Inácio Lula da Silva na Cinelândia; a fazenda Sumidouro, no pantanal mato-grossense, onde o protagonista, depois de sair da Casa do Sol, vai visitar seu tio Hugo Reiners; Medianeira, no Paraná, em 1975, cenário do trauma que produz o Ano do Grande Branco; Curva de Rio Sujo, em Mato Grosso, para onde a família do protagonista se muda após o acidente em Medianeira, por volta de 1975 e 76, e onde o protagonista é vítima de *bullying*; a longa viagem entre Medianeira e Curva de Rio Sujo, durante a qual a rata conta histórias que Karl Reiners lhe relatou; a Guerrilha do Araguaia, em 1976, quando Karl Reiners é morto por um soldado jovem que atira por acidente; o pantanal mato-grossense, que Karl Reiners percorre em 1964 em busca de outros militantes para combater o golpe militar e onde ele encontra Kurt Meier, o químico alemão, que lhe relata a história do submarino alemão e de seu trabalho num campo de eutanásia de crianças na Alemanha nazista; Ilha Grande, em 1946, onde estão presos Kurt Meier e Curt Meyer-Clason; Bernburg, na Alemanha, em 1936, em que Kurt Meier trabalha fornecendo fenobarbital para crianças em uma instituição de eutanásia; e, por fim, em 1887, Nueva Germania, colônia fundada por Bernhard Föster e Elisabeth Föster-Nietzsche, que pretendiam formar uma comunidade-modelo ariana no interior do Paraguai, e onde teria crescido Georg Reiners, patriarca dos Reiners – e que teria sido salvo de uma doença mortal por meio do uso da “planta-vampiro” pyhareryepyepyhare. Além disso, há os desdobramentos (Hugo Reiners vai à Argentina em busca de pistas do passado de seu pai, por exemplo) desses momentos específicos. E essa trama complicada é dividida entre a voz de Curt Meyer-Clason, Hugo Reiners (que de certa forma

assume sua posição quando o tradutor é morto em uma cena que parece tirada de um filme de David Cronenberg), a rata (durante a longa viagem e em uma fita gravada que o protagonista escuta em Sumidouro), vozes que são direcionadas a “você”; Karl Reiners, que fala com a rata; Kurt Meier, que fala com Karl e com Curt Meyer-Clason. Essas vozes se cruzam e se confundem, uma vez que o livro não tem notações de diálogos – apenas vírgulas, pontos, travessões para indicar apostrofo e alguns itálicos.

*Noite dentro da noite*, com o enredo complexo e a elaborada trama de tempos, é talvez uma investigação sobre a metaficção mais do que qualquer outra coisa. Seus personagens reais são apenas nomes, como se fossem ideogramas que servem para reduzir a caracterização de um personagem completo. Escrever Curt Meyer-Clason é já apresentar para o leitor um intelectual alemão com um passado controverso e enigmático (foi preso no Brasil em 1942 acusado de espionar para a Alemanha nazista) e uma forte relação com o Brasil. A partir de alguns atributos do Curt Meyer-Clason real, Terron constrói um Curt Meyer-Clason ficcional, uma característica que encontramos no romance histórico metaficcional pós-modernista (e em *PanAmérica*). De maneira parecida, Filinto Müller significa a aproximação e a colaboração do Brasil com a Alemanha nazista. Esses nomes servem quase como uma fantasia ou uma máscara que se veste para representar um personagem, ou como um índice que liga o mundo ficcional a um mundo de referência histórico.

Da mesma forma, a história entra aqui sem sua “substância”, poderíamos dizer, ou pelo menos em estruturas genéricas inesperadas. A participação de Karl Reiners na guerrilha não se molda como um drama do militante (testemunho ou romance histórica), mas como um enredo de suspense: o homem perdido no meio do nada, que segue um caminho circular que não o leva a lugar nenhum, como se as coordenadas geográficas se embaralhassem, até ser morto. O mesmo podemos falar da recriação da clínica de eutanásia nazista:

nessa clínica, a planta-vampiro que se move, como um quase-humano, enquanto as crianças dopadas com fenobarbital constroem um labirinto que abre um espaço dentro do espaço, maior do que o quarto que o comporta. Tudo isso aponta para um uso livre da historicidade, que é apenas citada, sem anseio de verossimilhança, de fazer o mundo ficcional corresponder a um mundo de referência historicamente definido.

Afinal, de que fala um livro como esse? Primeiro, claro, ele fala do que é a ficção, da liberdade da “escritura”, do texto como texto, do infinito intertextual, que pode incorporar todas as citações possíveis – da história da ditadura à ficção científica, de biografemas do autor empírico à sua obra ficcional, da técnica mais realista (como a descrição da tortura) ao estereótipo. O narrador onisciente reforça esse aspecto metaficcional refletindo o tempo todo sobre os limites do ficcional e do narrativo: sobre as incertezas da memória, a quebra da linearidade temporal, a duplicação das identidades, as ambiguidades morais (o protagonista é vítima de violência, mas também é capaz de matar, talvez mais de uma vez), todos temas caros à literatura moderna e à ficção científica.

O romance, porém, também fala da violência, que se espalha pelo livro desde as primeiras páginas, como se fosse seu *dominante*. Da violência infantil – uma espécie de ovo da serpente, semente do mal que tem sua gênese na infância por causa de uma pedagogia repressora e que repercute na violência sistêmica de sociedades como a nossa – à violência do Estado e da resistência, é a violência que torna coeso o enredo. Todos os episódios são violentos. Até que, no final do livro, quando descobrimos o trauma que fez “você” ser como “você” é, essa violência explique a estrutura inteira do romance – numa estranha reviravolta psicologizante em um livro textual. O protagonista descobre que realmente teve um irmão, mais novo, que nasceu em 1968 (ano de nascimento do Joca Reiners Terron real, o que sugere que a “autobiografia” era uma pista falsa), e que foi assassinado pelo personagem “você” em um acidente, quando brincavam com uma arma que não sabiam que era de verdade. “Você” assume

algumas das características do irmão morto, como um rato dopado com fenobarbital. Conta a rata na gravação:

A aplicação progressiva de fenobarbital aumentava a agressividade [dos ratos]. Um dia, ao integrar um rato a uma ninhada, o recém-ingressado matou o filhote original. A rata, porém, abrigou o assassino e passou a tratá-lo como se fosse o filhote morto. [...] a rata substituía o filhote morto pelo assassino. [...] Esta história é sobre nós, mas você vai contá-la como se fosse sobre outros. (TERRON, 2017, pp. 459-60).

Há algo de alegórico nesse trauma triplo (ter sido adotado depois de matarem seu pai, ter sofrido um acidente que o deixou em coma e ter matado por engano o irmão), que amalgama a forma e a “mensagem” aparente do romance. Uma vez que o livro parece relacionar violências sistêmicas – a nazista e a brasileira, ou latino-americana, já que parte do romance é passado na fronteira com o Paraguai – à violência individual, podemos tentar procurar no trauma individual uma metáfora do trauma histórico, coletivo. Somos todos responsáveis, como nossas pequenas e grandes violências, nosso desejo de explodir a escola em que somos maltratados, de substituir o filho verdadeiro, ou de aceitar o assassino como parte essencial de nossa identidade. Isto é, a violência não se origina apenas no Estado; ela contamina todas as relações sociais e a formação dos indivíduos (isto é, uma responsabilização individual por uma violência sistêmica).

As referências do romance, no entanto, são mais historicistas – no sentido que Fredric Jameson dá – do que históricas. Retomemos o que Jameson fala do historicismo pós-moderno. Um dos objetos que Jameson escolhe é *Ragtime*, de E.L. Doctorow. O romance é ambientado nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX e mistura, de maneira sarcástica, figuras históricas (como o mágico Houdini), ficcionais (como o imigrante Tateh e a família chamada simplesmente de Papai, Mamãe, Meninazinha etc.) e intertextuais (como o pianista negro Coalhouse, cujo nome soa como Michael

Kohlhaas – personagem de Heirich von Kleist que tem destino parecido com o do personagem de Doctorow – e também como “casa de carvão”). Esses personagens formam núcleos narrativos mais ou menos independentes, cujas histórias funcionam como instantâneos da América da virada do século: o capitalismo onipresente, a vitória da publicidade, o racismo arraigado na sociedade. A maneira como esse entrelaçamento é construído, no entanto, não nos permite “tematizar” (para usar o termo de Jameson) o questionamento político que parece ser o objetivo do autor, porque o tratamento iguala o que poderia ser historicidade com a ficcionalidade. Este é, segundo Jameson, “o paradoxo de um romance aparentemente realista como *Ragtime* ser, na realidade, uma obra não representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma” (JAMESON, 2004, p. 50). Podemos pensar, por exemplo, no capítulo 6, que começa com a descrição da chegada (real) de Freud, acompanhado de Jung e Ferenczi, a Nova York, em 1909. A visita de Freud serve para o narrador lembrar as críticas do psicanalista à “vulgar apropriação, em ampla escala, da arte e da arquitetura europeias, sem levar em conta período ou país” (DOCTOROW, 2007, p. 41), o que leva o narrador a descrever a situação econômica e social dos Estados Unidos de então, enfatizando a “centena de negros [...] linchada anualmente”, a “centena de mineiros [...] queimada viva” e a “centena de crianças [...] mutilada” (DOCTOROW, 2007, p. 42). O capítulo, no entanto, segue num crescendo e a descrição factual socioeconômica transforma-se numa grande hipérbole – o toque final do holograma – quando descreve “bailes da pobreza” em palácios onde “os convidados compareciam vestidos de andrajos, comiam em pratos de estanho e bebiam em canecas de esmalte descascado” (DOCTOROW, 2007, p. 42).

Essa estrutura cria um objeto diante do qual é difícil nos posicionar. Jameson continua: “o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistemática e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação

social e histórica que ele permanentemente pressupõe e mina”, o que não o impede de completar:

penso que a designação dos dois tipos de personagem – nomes históricos e papéis familiares em letra maiúscula – contribui poderosa e sistematicamente para a reificação dessas personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma doxa – algo que empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar. (JAMESON, 2004, pp. 50-1).

Essa forma, no entanto, não é uma falha, mas “a marca e o sintoma de seu dilema”. É necessário apenas entender que, diante do desaparecimento do referente histórico, esse “romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas ‘representar’ nossas ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em ‘história *pop*’)” (JAMESON, 2004, p. 52). O passado se torna um repositório de estilos, estereótipos, dados, que podem ser acionados para falar do presente.

A análise de Jameson serviria em larga medida para *Noite dentro da noite*. Da mesma forma que Doctorow, Terron transforma personagens reais e ficcionais numa mesma categoria estereotípica; são versões reificadas do que foram as experiências históricas durante a ditadura brasileira. Os estereótipos são, segundo a feliz formulação de Umberto Eco, processos de “visualização da metáfora ou da símile” (ECO, 2000, p. 144). Percebemos isso claramente em um personagem como El Cazador Blanco, cuja aparência, vestido de preto com pinos de ferro, representa visualmente a maldade.

Identificar que ela ocorre não significa que devemos condenar a priori a reificação ficcional, que não está ausente de *K.* ou de *A resistência*. À sua maneira, os romances de Kucinski e Fuks também recusam (mais ou menos) a *historicidade* e buscam algum *historicismo*: a moldura kafkiana, a omissão deliberada de um tratamento mais focado no regime militar brasileiro. Terron

apenas vai além. É como se ele nos apresentasse uma terceira forma de falar da ditadura brasileira, sintetizada (metaficcionalmente) pela rata: esta história é sobre nós, mas é contada como se fosse sobre outros, ou melhor, como se fosse sobre personagens que só existem no papel, compostos de citações e referências. Notemos quantas comparações, não exaustivas, fizemos a respeito do romance, como se ele fosse uma máquina intertextual: Agrippino de Paula, Paul Auster, Cronenberg, Casares, Haneke, HQs etc.

Apesar das referências à sua biografia – que sabemos dos textos paratextuais (minibiografia, entrevistas, releases) –, o que Joca faz aqui é o apagamento final de uma característica que havia em muitos romances sobre a ditadura e que reaparecem, transformados, em *K.* e *A resistência*: o testemunho. Se de alguma forma o testemunhal vira efeito de documento em Kucinski e autoficção em Fuks, em Terron ele é substituído pelo metaficcional “puro”. Afinal, são três obras em que a ficção histórica tem que prestar contas ao mesmo tempo à história – falam de eventos que ocorreram e que foram traumáticos – e à textualidade da ficção, e cada obra dá uma resposta diferente. Uma usa o enquadramento ficcional para lidar com o que seria não narrável; a segunda usa a autoficção para falar de algo a respeito do qual o livro silencia; e a terceira usa o cruzamento de referências para jogar a violência (individual, coletiva e estatal) em um panorama maior. São também três maneiras de encarar a memória. Em *K.*, a ficção ajuda a dar forma à memória, numa luta contra o esquecimento pós-anistia, amnésia que é jogada na cara do leitor quando o documental invade o romance; *A resistência* usa a reiteração da memória de outro lugar para revelar nossa amnésia; e *Noite dentro da noite* fala da memória em si, de como ela (principalmente a memória traumática individual e nacional) é construída por esquecimentos e falsas lembranças, repressões e *substituições*.

A comparação de *K.*, *A resistência* e *Noite dentro da noite* aponta um caminho interessante. Mostra que, mesmo quando se afasta do realismo, muitas vezes a literatura contemporânea ainda trata de questões concretas históricas e

atuais, seja conclamando que recuperemos a memória, seja nos acusando de recusar a encarar o passado recente, seja exprimindo, por meio de uma trama intertextual, o desencanto com essa história. Ou, por outro lado, o fato de mesmo as manifestações mais textualistas apontarem para uma questão contemporânea evidenciam o impulso empenhado da nossa literatura atual, em que as camadas da literatura de segunda mão servem para dar mais uma vida ao retorno incessante do evento histórico traumático – como se fossem a marca e o sintoma do nosso dilema histórico.

#### REFERÊNCIAS

- DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. Trad. A. Weissenberg. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007 [1975].
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1964].
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *ALEA*, vol.15/1, pp.218-231. Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres: Routledge, 1991a [1980].
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1991b [1989].
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004 [1991].
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1925].
- KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca*. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify,

2014 [2011].

KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [2010].

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUFFEL, Lionel. Un réalisme contemporain: les narations documentaires.

*Littérature*, 2012/2, n.166, pp. 13-25. Disponível:

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.html>. Acessado em 29/9/2017.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TERRON, Joca Reiners. *Noite dentro da noite*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2017.

Recebido em 26/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# A HISTÓRIA POR TRÁS DO POEMA *HALIEUTICA*, DE OVÍDIO, SEGUNDO O ROMANCE *DEUS NASCEU NO EXÍLIO*, DE VINTILA HORIA

THE HISTORY BEHIND THE OVID'S *HALIEUTICA*, ACCORDING TO THE ROMANCE *DIEU EST NÉ EN EXIL*, BY VINTILA HORIA

João Victor Leite Melo<sup>1</sup>

**RESUMO:** No romance *Deus nasceu no exílio*, o escritor romeno Vintila Horia (1960) imaginou o poeta romano Ovídio compondo um diário enquanto esteve exilado em Tomos. Em determinados trechos da obra, a personagem principal divaga sobre quais foram as motivações para escrever *Halieutica*, e, ao construí-las, Horia estabelece alguns tipos de relações transtextuais com o poema latino, conforme a definição proposta por Gérard Genette (2010). Em nossa perspectiva, a constatação desses fenômenos pode interferir na fruição tanto do romance quanto do poema, assim como acarretar inversões no direcionamento da leitura intertextual (FOWLER, 2000).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ovídio; Halieutica; Vintila Horia; hipertextualidade.

**ABSTRACT:** In the novel *Dieu est né en exil*, the Romanian writer Vintila Horia (1960) imagined the Roman poet Ovid composing a diary while in exile in Tomos. In certain parts of the work, the main character rambles on which were the motivations for writing *Halieutica*, and, in building them, Horia establishes some transtextual relations with the Latin poem, according to the definition proposed by Gérard Genette (2010). In our perspective, the verification of these phenomena can interfere in the enjoyment of both the novel and the poem, causing inversions in the intertextual reading direction (FOWLER, 2000).

**KEYWORDS:** Ovid; Halieutica; Vintila Horia; hipertextuality.

## 1 INTRODUÇÃO AO POEMA E AO ROMANCE

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – Brasil. Doutorando em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8683-2179>. E-mail: [joaoxv11@gmail.com](mailto:joaoxv11@gmail.com).

*Mais ce poisson... Pourquoi un poisson?*

*Quel est le sens de ce symbole?*

Vintila Horia

A despeito de parte da crítica literária questionar a autenticidade do fragmento que restou de *Halieutica*, no romance intitulado *Dieu est né en exil* (“Deus nasceu no exílio”) o poema figura como peça fundamental à performance e transformação da personagem idealizada pelo escritor romeno Vintila Horia (1960). Antes de tudo, convém tecer algumas palavras a respeito do incerto lugar de *Halieutica* no corpus ovidiano e às suas principais características.

Na fragmentária tela de *Halieutica*, constituída por 184 versos hexâmetros latinos, o *eu* poético é neutro, sem qualquer traço de alusão ao exílio ou informação biográfica. Bem diferente das obras inaugurais de Ovídio, *Vênus* parece ter sido completamente abandonada e o mundo passa a ser observado pelo registro descritivo da natureza. “Nesse poema, a motivação do poeta não se alinha à temática amorosa, tampouco à mitológica, mas sim a certo impulso naturalista, como um Plínio *avant la lettre*” (MELO, 2019, p. 12).

No texto, uma voz poética descreve cinquenta e sete espécies de peixe, além de dezesseis animais terrestres, emoldurando setenta e três nomes citados ao todo. De resto, entre os versos 83-91, o poeta aborda técnicas de pesca, seguidas de um catálogo de peixes que preferem habitar o mar aberto (94-101), os escolhos (102-117), as profundezas (118-126) e mais cinco outras espécies, nos quatro últimos versos do fragmento.

Não obstante a impossibilidade de comprovar a autoria ovidiana<sup>2</sup>, o texto de *Halieutica* faz parte da história da transmissão e recepção das obras de Ovídio, tendo sido lido – pelo menos em certos períodos da Idade Média e Renascimento<sup>3</sup> – como se fosse tão autêntico quanto aqueles que hoje configuram o *corpus* comumente aceito pela crítica tradicional<sup>4</sup>.

Apesar de o poeta estar situado historicamente entre os anos 43 a.C. e 18 d.C., a maior parte do que dispomos de suas obras depende do que sobreviveu nos manuscritos dos séculos IX e X, localizados na Europa Ocidental. Dentre eles, o fragmento de *Halieutica* é um dos mais antigos e, assim como *Amores* e *Ars amatoria*, pode ser encontrado em manuscritos franceses do século IX (RICHMOND, 2002, p. 449-450). Todavia, como observa Peter Knox, a prova da antiguidade do texto não é suficiente para comprovar a autoria de Ovídio (KNOX, 2009, p. 213).

Seja como for, é provável que Vintila Horia comungasse da mesma opinião presente em algumas edições críticas do texto latino de *Halieutica*, como a de Samuel Owen (1915, p. x-xi) e a de Émile Ripert (1937, p. 559), nas quais os referidos estudiosos destacam o testemunho de Plínio, o Velho (célebre naturalista romano que teria vivido entre 23-79 d.C.), contido em um trecho da obra *Naturalis Historia* (32.2), onde lê-se: “*Mihi uidentur mira, quae Ouidius prodidit piscium ingenia, in eo uolumine quod Halieuticon inscribitur*”<sup>5</sup>, em

<sup>2</sup> John Richmond (2002, p. 443) afirma que nosso conhecimento atual sobre o que Ovídio realmente teria escrito ainda é incerto, assim como Peter Knox (2009, p. 207), segundo o qual tudo o que sabemos sobre as obras ovidianas é pura conjectura.

<sup>3</sup> Estudos sobre a recepção da poesia latina na Idade Média apontam para a existência de três grandes períodos: uma *aetas Virgiliana*, nos séculos VIII e IX, sucedida pela *aetas Horatiana*, nos séculos IX e X e a *aetas Ovidiana*, nos séculos XII e XIII (HEXTER, 2002, p. 413). Segundo Ludwig Traube (1911), esse teria sido um período de larga divulgação, interpretação crítica e adaptação criativa das obras de Ovídio (FYLER, 2009, p. 411).

<sup>4</sup> A tabela cronológica da vida e das obras de Ovídio, proposta por Peter Knox (2009, p. xvii-xviii), registra o que seria mais ou menos consensual entre os pesquisadores: *Heroides*, *Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Metamorphoses*, *Fasti*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

<sup>5</sup> “Eu acho maravilhoso o que Ovídio revelou sobre a natureza dos peixes, em sua obra intitulada *Halieutica*” (tradução nossa).

detrimento de qualquer argumentação estilística que tencione refutar a autoria ovidiana.

Bem perto do ano de lançamento do livro de Horia, Eugène de Saint-Denis publica o artigo *Pour les Halieutiques d'Ovide* (1957), no qual ele defende que o fragmento do poema não é indigno do estro ovidiano, haja vista a riqueza das cores com que se pintam as descrições (DELLA CORTE & FASCE, 1991, p. 55). Dito isso, passemos a algumas considerações sobre o romance e seu autor.

Vintila Horia nasceu na Romênia, em 1915. Tendo sido Adido de imprensa em Roma no ano de 1940, pouco depois foi nomeado para Viena (HORIA, 1961, p. 8). De acordo com Daniel-Rops, autor do prefácio do romance, Horia esteve sucessivamente na Itália, na América do Sul (em Buenos Aires), chegando, por fim, à Espanha, em 1953, onde trabalhou como empregado de hotel, repórter e cronista literário.

Nas palavras de Cerullo, a experiência do escritor como exilado começa em 1944, “quando a Segunda Guerra Mundial fez o mundo se dividir em dois blocos antagônicos. A Romênia, seu país natal, tinha se tornado um país filsoviético e ele, de modo algum a favor do novo cenário, decidiu não voltar mais para casa” (CERULLO, 2018, p. 39, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Em 1960, seu romance *Dieu est né en exil*, acompanhado do subtítulo: *Journal d'Ovide a Tomes* (“diário de Ovídio em Tomos”), é publicado pela Parisian Fayard e, um ano depois, a obra ganha o prêmio Gouncourt. Tal premiação – embora tenha sido rejeitada pelo escritor, por razões políticas – “o projeta no universo dos grandes romancistas, hoje esquecidos, do século XX” (CERULLO, 2018, p. 40).

---

<sup>6</sup> “Su exilio empieza en 1944, cuando la guerra mundial causa la fractura del mundo en dos bloques antagónicos. Rumanía, su país natal, pasa a ser un país filsoviético y él, para nada a favor del nuevo escenario, decide no volver a casa”.

Interessante para o presente artigo é o fato de que a intertextualidade com *Halieutica* ocorre mais ostensivamente no terceiro e no sétimo capítulos, dentre os oito que perfazem o romance, cada qual representando o espaço temporal de um ano vivido pelo poeta no exílio. Essas alusões se mostram, ao final da história, como elementos fundamentais para a realização do efeito hipertextual<sup>7</sup> mais importante para o diário fictício de Ovídio criado por Horia, qual seja, fazer que pareça verossímil a “conversão” de Ovídio a partir do recorte e colagem de trechos extraídos do próprio *corpus* ovidiano.

De fato, as obras *Amores*, *Metamorphoses*, *Tristia* e *Epistulae ex Ponto* são a ponta do *iceberg* transtextual<sup>8</sup> sobre o qual o romance se sustenta. No entanto, o poema *Halieutica*, ainda que com menos destaque, é o principal responsável pelo curto-circuito da arte alusiva (PASQUALI, 1968) empreendida pelo autor romeno, como tentaremos mostrar adiante, com base nas transtextualidades, definidas por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos*<sup>9</sup>.

## 2 ESBOÇO DE UMA LEITURA PALIMPSESTUOSA<sup>10</sup>

Genette adverte que as transcendências textuais não devem ser consideradas como classes isoladas, sem comunicação ou interseções (GENETTE, 2010, p. 22). Todavia, num primeiro momento, abordaremos algumas das transtextualidades separadamente, exemplificando cada um com trechos e características das obras de Ovídio e de Vintila Horia.

<sup>7</sup> Para Genette, a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra” (GENETTE, 2010, p. 24).

<sup>8</sup> *Transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).

<sup>9</sup> Intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

<sup>10</sup> Nas palavras de Genette, “o hipertexto nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestosa*. Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 2010, p. 145).

A começar pela percepção do gênero textual, apontada pelo teórico como uma característica da arquiteitualidade, que “em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra” (GENETTE, 2010, p. 17), podemos dizer que tanto *Halieutica* como *Deus nasceu no exílio* contêm os quesitos necessários para receberem o rótulo de poema e de romance, respectivamente, haja vista o primeiro estar disposto em 184 versos hexamétricos e o segundo em prosa corrida, dividido em 8 capítulos.

Uma vez que o domínio arquiteitual é um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor, frequentemente declarado por meio da paratextualidade – constituída por certos índices como: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, *release*, orelha, capa, e tantos outros” (GENETTE, 2010, p. 15) – salta aos olhos a presença de vários desses elementos no romance de Horia que parecem dialogar diretamente com um certo “contrato (ou pacto) genérico” (GENETTE, 2010, p. 16), atinente aos textos autobiográficos.

Exemplo disso é a ilustração de um mapa da Dácia marítima e danubiana, e itinerário de Ovídio estampada logo após o prefácio. Esse elemento paratextual parece pretender reforçar certo “pacto autobiográfico” entre escritor e leitor com o que será apresentado, como argumentaremos adiante.

Ainda no campo da paratextualidade, a edição francesa de 1960, publicada em Paris pela Arthème Fayard, traz em sua contracapa um subtítulo: *Journal d’Ovide a Tomes*, o qual não foi reproduzido na edição brasileira, publicada em São Paulo pela Flamboyant, em 1961. Apesar de sutil, esse detalhe repercute de modo a enfraquecer o “pacto autobiográfico” que aparece já no início da primeira edição.

Na concepção de Philippe Lejeune, “pacto autobiográfico é o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um

aspecto de sua vida) num espírito de verdade” (PACE, 2013, p. 1). Ainda que no plano da realidade a pessoa de Horia não se confunda com a de Ovídio, ao compor o diário do poeta exilado o romancista elabora uma espécie de “autobiografia”, tendo em vista que, no trabalho intitulado *Le Pacte autobiographique* – estudo panorâmico sobre a produção autobiográfica em língua francesa –, Lejeune define esse tipo de texto como “o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”<sup>11</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 10, tradução de Ana Amelia Pace).

Posto que, para Lejeune, “numa análise estritamente interna, não haveria diferença entre uma autobiografia e um romance autobiográfico” (PACE, 2013, p. 4), o texto arquitetado por Horia dialoga mais especificamente com esse gênero discursivo quando se constata aquela preocupação em estabelecer no começo do texto “um tipo de pacto autobiográfico, com justificativas, explicações, notas prévias, declaração de intenção, todo um ritual destinado a estabelecer uma comunicação direta”<sup>12</sup> (LEJEUNE, 1998, p. 17, tradução de Ana Amelia Pace). Como veremos mais abaixo, o aparato paratextual de *Deus nasceu no exílio* vai ao encontro da realização desse “ritual”.

A orelha do livro dá o primeiro sinal claro de conteúdo confessional, mesclado a certo conteúdo historiográfico, como fica claro no seguinte trecho<sup>13</sup>:

Poeta da moda, festejado pela alta sociedade romana, Ovídio foi atingido por uma sentença de Augusto, no ano 9 de nossa era, que o relegou para o exílio, em Tomos, pequena guarnição romana na terra

<sup>11</sup> “*nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1998, p. 10).

<sup>12</sup> “*D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de 'pacte autobiographique', avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe*” (LEJEUNE, 1998, p. 17).

<sup>13</sup> Todos os excertos da obra de Horia, citados neste artigo, provêm da tradução integral do romance, feita por M. P. Oliveira (1961).

dos getas, no Ponto Euxino. Durante oito anos seguidos, ele não cessou de implorar a graça do imperador. Tudo em vão. Morreu no exílio no ano 17. O romance de Vintila Horia é portanto o diário de Ovídio em Tomos. Lá está ele, exilado, perdido nos confins do mundo. Anota os seus derradeiros amores, os acontecimentos que se desenrolam ante os seus olhos. Mas sobretudo faz-nos assistir à sua evolução interior, e aqui está o lado comovente de sua obra<sup>14</sup>.

No prefácio – outra manifestação paratextual –, revela-se a relação hipertextual que o romance estabelecerá com as obras *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*. Daniel-Rops prepara o horizonte de expectativa do leitor informando que:

Em 1958, Vintila Horia teve um encontro, um encontro do espírito. Realizava-se naquele ano o bimilenário de Ovídio. Ele retomou o estudo das obras do poeta, mais ou menos esquecidas desde o seu bacharelado. Foi uma revelação para a sua alma. Ovídio também fora exilado. Melhor ainda: ele morreu na Romênia... Estabeleceu-se um vínculo entre o escritor latino do primeiro século e o escritor romeno do século XX, uma espécie de vínculo sobrenatural que procedia de uma misteriosa semelhança. Através de *Ovidius Naso*, de suas obras: *Tristes* e *Pônticas*, Vintila Horia se reconhecia. Em breve viu-se o exilado de Madri dominado pela ideia de exprimir a sua própria experiência, identificando-se por assim dizer com o seu modelo. E assim nasceu este grande livro: *Deus nasceu no exílio* (HORIA, 1961, p. 9)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> “Poète à la mode fêté par la haute société romaine. Ovide fut, en l'année 9 de notre ère, frappé par Auguste d'une sentence d'exil. Relégué à Tomes, petite garnison romaine du pays des Gètes, sur le Pont-Euxin, huit ans de suite, il ne cessa d'implorer sa grâce. Vainement. Et ce fut en exil qu'il mourut, l'an 17. Le roman de Vintila Horia est le journal d'Ovide à Tomes, Il est là, l'exilé, perdu au bout du monde. Il note ses dernières amours, les événements auxquels il assiste. Mais surtout il nous fait assister à son évolution intérieure, et c'est là l'émouvant” (HORIA, 1960, p. 2).

<sup>15</sup> “En 1958, Vintila Horia fit une rencontre, une rencontre de l'esprit. On célébrait cette année-là le bimillénaire d'Ovide. Il reprit les oeuvres du poète, plus ou moins oubliées depuis le baccalauréat. Ce fut une révélation. Ovide, lui aussi, avait été un exilé. Mieux encore : c'était en Roumanie qu'il était mort... Entre l'écrivain latin du Ier siècle et l'écrivain roumain du XXe siècle, un lien se créa, une sorte de lien surnaturel, qui procédait d'une mystérieuse ressemblance. A travers Ovidius Naso, ses Tristes, ses Pontiques, Vintila Horia se reconnaissait. Bientôt l'idée s'imposa à l'exilé de Madri, en s'identifiant pour ainsi dire à son modèle, d'exprimer sa propre expérience. Ainsi naquit ce grand livre: Dieu est né en exil” (HORIA, 1960, p. 11).

Genette entende por hipertextualidade toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) “do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). Em nossa leitura, o romance de Horia consiste em um hipertexto das obras do exílio ovidiano, cuja matriz hipotextual mais explícita seriam os *Tristia e Epistulae ex Ponto*. De modo menos visível, porém, de grande relevância para o constructo ficcional engendrado por Horia, *Haliutica* desponta como item capaz de operar a interseção entre a *persona*<sup>16</sup> tradicional ovidiana e a “evolução interior” dessa nova personagem, conforme anunciado pelas orelhas do livro e a despeito do exíguo, quase nulo espaço concedido ao poema no plano paratextual do romance.

Exemplo disso é a “Nota final”, assinada por Vintila Horia, que procura, além de dar crédito aos tradutores, esclarecer suas fontes hipotextuais primárias, como se segue:

Os versos de Ovídio citados em meu romance foram reproduzidos segundo as traduções de Émile Ripert (*As Tristes, As Pônticas, Os Amores*) e de Jacques Chamonard (*As Metamorfoses*). As passagens citadas nas páginas 122-126 pertencem à *Odisseia*, Canto XI, intitulado: “Na terra dos mortos”, tradução de Victor Bérard. Quero render aqui uma fervente homenagem à memória do escritor e arqueólogo romeno V. Parvan (morto em 1927) cuja obra *Gética* me familiarizou desde há muito com a história, a religião e a vida cotidiana dos dácios<sup>17</sup> (HORIA, 1961, p. 242)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> De acordo com Paulo Vasconcellos (2016, p. 15), “na ideia de *persona*, tal como explorada pelo *New Criticism*, está latente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o personagem assumido”. No caso de Ovídio, a questão é mais complexa, pois “essa suposta máscara, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico” (VASCONCELLOS, 2016, p. 27).

<sup>17</sup> Os povos getas eram chamados “dácios” pelos romanos.

<sup>18</sup> “*Les vers d’Ovide cités dans mon roman ont été reproduits d’après les traductions d’Émile Ripert (Les Tristes, Les Pontiques, Les Amours) et de Jacques Chamonard (Les Métamorphoses). Les passages cités aux pages 157-161 appartiennent à L’Odyssée, chant XI intitulé “Aux pays des morts”, traduction par Victor Bérard. Je tiens à rendre ici un fervent hommage à la mémoire de l’écrivain et de l’archéologue roumain V. Parvan (mort en 1927) dont la Gética m’avait familiarisé depuis longtemps avec l’histoire, la*

Assim, Horia mescla à nota uma homenagem que parece servir, em alguma medida, como um argumento de autoridade, angariando à ficção um pano de fundo cultural verossímil. Para ilustrar a recepção da obra no Brasil, quase quarenta anos após seu lançamento, vejamos as primeiras linhas da “Nota liminar” com a qual José Paulo Paes abre seu livro, intitulado *Poemas da carne e do exílio*, de 1997:

Foi a leitura de um romance de Vintila Horia, *Deus nasceu no exílio*, que me despertou a atenção para os poemas de exílio de Ovídio. Embora, ao vincular o fim de vida do poeta à nascente fé cristã, o romancista romeno extrapolasse todos os limites da verossimilhança histórica, nem por isso deixava ele de retratar com poesia e verdade, através da história de vida de Ovídio, a dramática do desterro (PAES, 1997, p. 9).

Após ter lido o livro de Horia, Paulo Paes sentiu-se inclinado a selecionar e traduzir poeticamente algumas elegias dos *Amores*, *Epistulae ex Ponto* e *Tristia*, trazendo à lume o referido livro. Todavia, assim como no aparato paratextual de *Deus nasceu no exílio*, o fragmento de *Halieutica* não é mencionado na apreciação crítica de Paes. Longe de julgarmos tais omissões como falhas do mecanismo metatextual, o qual, segundo Genette, “é, por excelência, a relação crítica”, que consiste “na relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala” (GENETTE, 2010, p. 17), tentaremos mostrar que, como afirma Patrícia Prata, “a diversidade e a multiplicidade de semelhanças intertextuais que podem ser vislumbradas entre textos são devidas aos leitores: elas serão tantas quantas for a bagagem de leitura do intérprete (PRATA, 2017, p. 142).

Para encerrar a análise paratextual, vale citar outro trecho do prefácio de Daniel-Rops, no qual é apresentado ao leitor a concepção histórica que Horia

---

*religion et la vie quotidienne des Daces*” (HORIA, 1960, p. 365).

tinha do autor empírico<sup>19</sup> *Publius Ovidius Naso* e dos motivos que o levaram a ser exilado:

Alguns pensaram que ele pertencia a uma seita pitagórica, da qual o todo-poderoso imperador desconfiava. Mais provável, porém, versão admitida por Vintila Horia – é que Augusto, querendo levar a sociedade romana a uma moral mais estrita (ainda que não pregasse pelo exemplo) tenha se irritado com a imoralidade flagrante das obras do poeta. E como os amores culposos de Júlia, filha de Augusto e grande leitora de Ovídio, causasse escândalo na cidade, o imperador enfureceu-se contra ele, relegando-o para Tomos. (HORIA, 1961, p. 9)<sup>20</sup>.

Para além de qualquer questionamento atinente à veracidade histórica do exílio ovidiano, o certo é que Horia transformou todas essas informações em fatos literários ao criar uma personagem à semelhança daquela imagem que temos de Ovídio após a leitura de seus poemas aceitos pela crítica tradicional como legítimos. Entretanto, interessa-nos aqui justamente aquele ponto de *Deus nasceu no exílio* em que a presença de *Halieutica* – poema considerado espúrio (DUCKWORTH, 1966, p. 762; CONTE, 1999, p. 341) ou, no mínimo, duvidoso (KNOX, 2009, p. 213) – pode ser constatada direta e indiretamente, bem como os efeitos de sentido proporcionados por essas pistas na construção do romance.

Analisaremos essas passagens à luz da intertextualidade, conforme Genette a expõe em *Palimpsestos*, entendida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente,

<sup>19</sup> Entendemos “autor empírico” como o autor de carne e osso, o sujeito histórico que escreve a poesia (VASCONCELLOS, 2016, p. 9).

<sup>20</sup> “On sait que, poète à la mode, fêté par la haute société romaine, Ovide fut, en l'année 9 de notre ère, frappé par Auguste d'une sentence d'exil dont les raisons sont demeurées obscures. Certains ont pensé qu'il appartenait à une secte pythagoricienne dont le tout-puissant empereur se méfiait. Plus probablement – c'est la version qu'admet Vintila Horia – Auguste, qui voulait ramener la société romaine à une morale plus stricte (encore qu'il ne prêchât pas d'exemple), s'irrita de l'immoralité flagrante des oeuvres du poète et, les amours coupables de Julie, petite-fille d'Auguste, grande lectrice d'Ovide, ayant fait scandale, il passa sur lui sa fureur. Relégué à Tomes” (HORIA, 1960, p. 11).

como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). O estudioso subdivide a intertextualidade em duas espécies: citação e alusão. A primeira seria uma presença mais explícita e mais literal, como “a prática tradicional com aspas, com ou sem referência precisa”, já a segunda, além de menos explícita e menos literal, consiste em “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (GENETTE, 2010, p. 14).

O romance de Horia está permeado por esses dois tipos de intertextualidade. Tomemos como exemplo de citação explícita e referência precisa o seguinte trecho do primeiro capítulo, em que Ovídio relata como conheceu Corina:

Foi nessa loja que encontrei Corina. Era então sustentada por um armador de Óstia, que a vinha visitar uma vez por semana. Escrevi nos *Amores*

*Non est certa meos quae forma inuitet amores*

*Centum sunt causae, cur ego semper amem.*

*(Não é precisamente uma beleza que desperta os meus amores;*

*Tenho cem motivos para amar sempre)*

Que mentira! Só a ela amava, nunca amei senão a ela. Corina foi a *praeceptorix* do *praeceptor amoris*. Éramos da mesma idade e nos harmonizamos sem demora (HORIA, 1961, p. 24)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> “Ce fut dans cette boutique que je rencontraï Corinne. Elle était alors entretenue par un armateur qui habitait Ostie et venait la voir une fois par semaine. J’ai écrit dans *Les Amours* : Non est certa meos quae forma inuitet amores Centum sunt causae, cur ego semper amem. (Ce n’est pas une beauté précise qui éveille mes amours J’ai cent motifs pour aimer toujours). Quel mensonge ! Je n’aimais qu’elle, je n’ai jamais aimé qu’elle. Corinne a été la *praeceptorix* du *praeceptor amoris*. Nous étions du même âge et nous sommes tout de suite tombés d’accord” (HORIA, 1960, p. 25).

Como vimos, Horia faz uma citação direta de dois versos da obra *Amores* (2.4.9-10), além de uma alusão à *Ars amatoria* (1.17), em que Ovídio diz: *ego sum praeceptor amoris* (“eu sou o preceptor do amor”).

Mais à frente, no início do capítulo 4 – referente ao quarto ano de exílio –, há o relato das circunstâncias que levaram o poeta a empreender a escrita das *Epistulae ex Ponto*. Em meio à citação do título dessa obra e dos *Tristia*, Horia opera outra intertextualidade explícita, que comentaremos após o seguinte excerto:

O inverno desprende-me de tudo. O frio apavora-me. Volto a ser aquele que sempre fui. Sonho e recomeço a escrever. Cartas e mais cartas. Cansado das *Tristes* [*sic*], comecei um novo livro a que chamarei *As Pônticas*, humilde homenagem ao lugar de meu exílio. O assunto é o mesmo, porque nada mudou depois de quatro anos. Augusto não me quer perdoar. Volto, pois, a insistir com os mesmos argumentos. Os amigos aos quais dirijo essas missivas farão algo para obter o meu perdão, serão meus embaixadores junto de César. Escrevi a Bruto: “Demais, embora o título não sugira nenhuma ideia de tristeza, verás que essa obra não é menos triste do que a que publiquei precedentemente. É o mesmo assunto com um título diferente”. Há no entanto uma diferença tática entre os dois livros. Desta vez não conservo em segredo os nomes dos destinatários (HORIA, 1961, p. 97)<sup>22</sup>.

De fato, a primeira das 46 cartas que compõem a obra *Epistulae ex Ponto* é destinada a *Brutus*, orador romano e, provavelmente, amigo pessoal do

<sup>22</sup> “L’hiver me détache de tout. Le froid me fait peur. Je redeviens celui que j’ai toujours été. Je rêve et je recommence à écrire. Des lettres, toujours des lettres. Las des *Tristes*, j’ai commencé un nouveau livre que j’appellerai *Les Pontiques*, pauvre hommage au lieu de mon exil. Le sujet est le même, car, après quatre ans, rien n’a changé. Auguste ne veut pas me pardonner. Je reviens donc à la charge, avec les mêmes arguments. Les amis auxquels j’adresse ces missives s’agiteront pour obtenir mon pardon, ils seront mes ambassadeurs auprès de César. J’écrivais à Brutus : ‘Au reste, encore que son titre ne suggère aucune idée de tristesse, tu verras que cet ouvrage n’est pas moins triste que celui que j’ai publié précédemment. C’est le même sujet avec un titre différent’. Il y a quand même une différence tactique entre les deux livres. Cette fois je ne fais pas un secret des noms des destinataires” (HORIA, 1960, p. 139).

poeta<sup>23</sup>. Do trecho entre aspas até o final da passagem supracitada, Horia traduziu os dois primeiros versos e parafraseou os dois últimos do seguinte excerto, oriundo da referida carta:

*Inuenies, quamuis non est miserabilis index,  
non minus hoc illo triste, quod ante dedi.  
rebus idem, titulo differt; et epistula cui sit  
non occultato nomine missa docet.*

(*Pont.* 1.1.15-18)<sup>24</sup>

Comprovarás que esta obra, conquanto seu título não inspire compaixão, não é menos triste que a que publiquei anteriormente. Igual nos temas, ela difere no título e as epístolas, sem ocultar os nomes, indicam para quem foram dirigidas (Tradução de Geraldo José Albino, 2009).

Com esses breves exemplos, acreditamos ter sido possível vislumbrar alguns dos principais mecanismos transtextuais utilizados por Horia na composição de um diário ovidiano em Tomos. Passemos então à análise das passagens em que, em nossa leitura palimpsestosa, *Halieutica* figura como hipotexto privilegiado para estabelecer a conexão entre o Ovídio tradicional e o “novo Ovídio” criado pelo romancista romeno.

### 3 A HISTÓRIA POR TRÁS DO POEMA SEGUNDO O ROMANCE

Em *Deus nasceu no exílio*, a primeira menção à *Halieutica* ocorre no terceiro capítulo, quando a personagem Mucaporus, habitante local, faz o seguinte convite a Ovídio:

Mucaporus levantou-se e disse-me: “Queres acompanhar-me à pesca? Voltaremos amanhã cedo. O mar está calmo. Conhecerás

<sup>23</sup> Cf. *Tr.* 1.7 e *Pont.* 4.6.28 ss.

<sup>24</sup> Texto latino conforme a edição estabelecida por Arthur Leslie Wheeler (1939).

todos os peixes do mar, e se porventura te sentires fatigado poderás estender-te no fundo do barco e dormir” (HORIA, 1961, p. 78)<sup>25</sup>.

Conquanto desconfiasse de que aquele convite pudesse ser, na verdade, uma emboscada, tramada por Augusto para tirar-lhe a vida, Ovídio aceita acompanhá-lo e descreve a seguinte cena, na qual há vestígios do poema *Halieutica* na superfície textual:

Avançávamos a golpes de remos, e pouco depois o barco se detinha para lançarem as redes. Depois de contemplar demoradamente a linha do horizonte, voltei-me e pude ver ao longe as fogueiras que piscavam na margem, e para o sul o reflexo penetrante do farol de Tomos. As horas passaram depressa. Não senti a menor fadiga. A água era tão clara que vi os peixes se debaterem na rede, quais clarões de prata, antes de chegar à superfície. O barco encheu-se de sua agitação desesperada. Mucaporus indicava-mos de vez em quando: “as pequenas **cavalas**, os **roncadores** de dorso escuro, o duro **peixe-espada** cujo choque é tão desastroso como o de uma espada, a **pescada** preta que segue os navios em seu próprio sulco, os **paguros** multicores...” e muitos outros ainda. Disse-me também que havia ainda muitas outras espécies de peixe. Em cada parte do mar há espécimes diferentes. “Há seguramente, nas profundezas que ninguém atingiu, peixes desconhecidos dos homens, monstros que sobem por vezes à superfície para assustar os marinheiros” (HORIA, 1961, p. 79, grifos nossos)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> “Voulez-vous m’accompagner à la pêche ? Nous rentrerons demain avec l’aube. La mer est calme. Vous connaîtrez tous les poissons de la mer et, si vous êtes fatigué, vous pourrez vous étendre au fond de la barque et dormir” (HORIA, 1960, p. 109).

<sup>26</sup> “On avançait à coups d’avirons et, après quelque temps, on s’arrêta pour jeter les filets. Je vis devant moi la ligne de l’horizon et, en me retournant, le rivage, avec des feux éloignés qui clignotaient faiblement puis, vers le sud, le reflet coupant et immobile du phare de Tomes. Les heures passèrent vite. Je ne ressentais pas la moindre fatigue. L’eau était si claire que je voyais les poissons se débattre dans le filet, comme des éclairs d’argent, avant d’arriver à la surface. La barque se remplit de leur frémissement désespéré. Mucaporus me les indiquait de temps en temps: ‘Les petits scombres, les milans au dos noir, le précieux hélops, le dur xiphias dont le choc est aussi dur que celui d’une épée, le pompile qui suit les navires dans leur propre sillage, le pagure étincelant...’ Et beaucoup d’autres encore. Il me dit aussi qu’au large on pêchait d’autres espèces de poissons et que, tout près du rivage, il y en avait de toutes différentes. Chaque endroit de la mer abrite des espèces nouvelles. ‘Et il y a sûrement, dans les profondeurs que personne n’a atteintes, des poissons inconnus des hommes, des monstres qui montent quelquefois à la surface pour effrayer les marins’ (HORIA, 1960, p. 110).

Ao cotejarmos a tradução brasileira do romance com a edição em francês, notamos que o primeiro trecho entre aspas desse excerto, contendo cinco espécies de peixes, deixa de mencionar uma delas, já que no original há seis nomes, conforme abaixo:

“Les petits **sombres**, les **milans** au dos noir, le précieux **hélops**, le dur **xiphias** dont le choc est aussi dur que celui d'une épée, le **pompile** qui suit les navires dans leur propre sillage, le **pagure** étincelant...” (HORIA, 1960, p. 110, grifos nossos).

A comparação dos excertos revela que a palavra *hélops* do texto em francês não encontra equivalente na versão portuguesa. Embora possa parecer irrelevante, esse pequeno lapso do tradutor (ou do editor) ocorre exatamente no ponto em que se constata uma sutil intertextualidade manejada por Horia, pois, a partir da sequência de nomes de peixes elencados nessa passagem do romance, conseguimos rastrear quais versos de *Halieutica* estão sendo aludidos na descrição. Supomos que a essa alusão, feita pelo romancista, tenha como fonte o seguinte excerto do poema ovidiano:

*Descriptis sedes uarie Natura profundi;  
Nec cunctos una uoluit consistere pisces.  
Nam gaudent pelago, quales **Scombrique**, **Bouesque**,  
**Hippuri** celeres, et nigro tergore **Milui**;  
Ac pretiosus **Helops**, nostris incognitus undis;  
Ac durus **Xiphias**, ictu non mitior ensis,  
Et pauidi magno fugientes agmine **Thunni**:  
Parua **Echeneis** at est, mirum!, mora puppibus ingens;  
Tuque comes ratium, tractique per aequora sulci  
Qui semper spumas sequeris, **Pompile**, nitentes<sup>27</sup>.*

<sup>27</sup> Texto latino conforme a edição estabelecida por Émile Ripert (1937).

(Hal. 92-101, grifos nossos)<sup>28</sup>

Como já mostramos mais acima, Vintila Horia credita suas fontes, em nota final, dizendo que “os versos de Ovídio citados em [seu] romance foram reproduzidos segundo as traduções de Émile Ripert (*As Tristes, As Pônticas, Os Amores*) e de Jacques Chamonard (*As Metamorfozes*)” (HORIA, 1961, p. 242). Embora não haja qualquer referência à *Halieutica*, consultamos uma tradução francesa do poema, feita pelo referido Émile Ripert, em 1937. Dos seis nomes citados por Horia, cinco deles também aparecem na letra da predita edição crítica<sup>29</sup>, como se segue:

La Nature a varié le fond des eaux et elle n’a pas voulu que tous les poissons se tiennent au meme endroit. Les uns aiment la pleine mer, comme les **sombres**, les **boeufs**, les **lippures** légers et les **milans** au dos noir et le précieux **hélops**, inconnu dans nos eaux et le dur **xiphias**, dont le choc est aussi cruel que celui d’une épée, et les **thons** timides qui s’enfuient par grandes troupes, et la petite **échénéis**, qui, miracle, retarde grandement les vaisseaux, et toi, compagnon des navires, toi qui toujours suis leur écume brillante dans le sillage qu’ills tracent sur la mer, **pompile** (Tradução de Émile Ripert, 1937).

Se até aqui a intertextualidade com *Halieutica* se dá implicitamente, de modo alusivo e parafrástico, no trecho seguinte ela ocorre de maneira direta, por meio de uma conversa que Ovídio tem consigo mesmo após ter passado aquele dia no barco com Mucaporus, refletindo, entre outras coisas, sobre a variedade da vida marinha:

---

<sup>28</sup> “De forma variada a Natureza organizou / profundas moradias e não quis que estivessem / num só lugar os peixes. / Uns preferem o mar aberto, / como as velozes carpas e as bremsas costas-negras, / a sarda, o rodovalho e o caríssimo esturjão / ignoto em nossas águas, e também o peixe-espada, / tão duro quanto o gládio, e os atuns que fogem em bandos / e a pequena rêmora que tarda o barco enorme! / E tu que acompanhas, ó piloto, pelos mares / navios em seus sulcos de espumas reluzentes” (tradução nossa).

<sup>29</sup> “*Le pagure*” aparecerá no verso 107 de *Halieutica*: “*Et rutilus Pagur*”.

Essas palavras impressionaram-me. A terra e o mar, e talvez o céu, escondem muitos segredos. O homem também. Como essas águas sem fundo que nossas redes não atingem, guardamos em nós mesmos segredos maravilhosos ou terríveis. Que rede no-los poderá arrancar? Seremos melhores ou piores no momento em que nos conhecermos a fundo? O motivo para um novo poema apresenta-se espontaneamente à minha imaginação e das profundezas de minha alma brotaram estes versos:

*Descripsit sedes varie Natura profundi*

*Nec cunctos una uoluit consistere pisces*

(HORIA, 1961, p. 79-80)<sup>30</sup>.

Ao terminar a passagem com uma citação direta de dois versos de *Halieutica*, o romancista corrobora o percurso intertextual acima apontado, haja vista serem exatamente esses versos que abrem o trecho no qual foi possível constatar a coincidência dos cinco nomes de peixes no poema e no romance.

Assim que o barco retornou à margem, Ovídio relata em seu diário que adormeceu e teve o seguinte sonho:

Achava-me no mesmo barco, mas inteiramente só. [...] Minha solidão não me causava medo. Uma luz, qual um raio de sol, veio alumiar as águas na minha frente e nessa luz inesperada vi um peixe que nadava na mesma direção. Era um peixe comum, pequeno, mas que não pertencia a nenhuma espécie conhecida. Não tinha uma cor precisa e nenhum sinal o distinguia dos outros, mas os sentidos diziam-me que se tratava *do peixe*, de um ser que representava todos os peixes ao mesmo tempo, símbolo original da espécie ou da vida em geral. [...] Sabia que o peixe representava alguma coisa que me interessava de maneira anormal, mas como não me achava sob o controle de minha razão, não tentei compreender, Seguiu-o simplesmente, e uma

<sup>30</sup> “*Ces paroles me frappèrent. La terre et la mer, peut-être le ciel, cachent beaucoup de secrets. L'homme aussi d'ailleurs. Telles ces eaux sans fond que nos filets n'atteignent pas, nous gardons en nous-mêmes des secrets splendides ou terribles. Quel sera le filet capable de nous les arracher? Serons-nous meilleurs ou pires au moment où nous nous connaissons jusqu'au fond? Le sujet d'un nouveau poème s'offrit tout seul à mon imagination et ces vers se formèrent dans les profondeurs de mon âme: Descripsit sedes varie Natura profundi Nec cunctos una voluit consistere piscis". (La Nature a varié le fond de, eaux et elle n'a pas voulu que tous les poissons se tiennent au même endroit.)* – (HORIA, 1960, p. 111).

grande felicidade me invadia (HORIA, 1961, p. 80-81, grifo do autor)<sup>31</sup>.

Ao colocar na boca de Ovídio: “era um peixe comum que não tinha uma cor precisa e nenhum sinal que o distinguisse dos outros”, Horia define esse novo elemento na descrição onírica de sua personagem pela negação de uma característica relevante em *Halieutica*, qual seja, a riqueza na descrição dos detalhes que conferem singularidade a cada espécie.

Ato contínuo, Horia investe no tema central do poema ovidiano para operar a consubstanciação do Ovídio pagão – autor de obras lascivas e, posteriormente, “tristes” – com o Ovídio cristão, já que o peixe, de fato, se tornaria símbolo relevante para o cristianismo, seja devido às inúmeras passagens bíblicas nas quais o peixe é referido com destaque<sup>32</sup>, seja pela simbologia dos dois arcos que se cruzam formando o perfil de um peixe, que era usado pelos cristãos primitivos como uma representação da Boa Nova.

Nessa parte do romance, Horia parece lançar mão de um tipo de intertextualidade que bem se encaixa no conceito de “arte alusiva”, conforme a definiu Pasquali (1968)<sup>33</sup>, mais precisamente no que diz respeito a relação de

---

<sup>31</sup> “De retour vers le rivage, je m'endormis et je fis le rêve suivant: je me trouvais dans la même barque, mais tout à fait. [...] Ma solitude ne me faisait pas peur. Une lumière, comme un rayon de soleil, vint éclairer les eaux droit devant moi et dans cette lumière inattendue je vis un poisson qui nageait dans la même direction. C'était un poisson commun, plutôt petit, mais qui n'appartenait à aucune espèce connue. Il n'avait pas de couleur précise et aucun signe ne le distinguait des autres, mais, pardelà le jugement, mes sens me disaient qu'il s'agissait du poisson, d'un être qui représentait tous les poissons à la fois, le symbole originel de l'espèce ou de la vie en général. [...] Je savais aussi que le poisson représentait quelque chose qui m'intéressait d'une façon anormale, mais comme je ne me trouvais pas sous le contrôle de ma raison, je n'essayais pas de comprendre. Je le suivais, et un grand bonheur m'envahissait” (HORIA, 1960, p. 111-112).

<sup>32</sup> À guisa de exemplo, na pena dos evangelistas: Mateus 7:10, 12:40, 17:27; Marcos 6:43; Lucas 5:9, 24:42-43; João 21:9-13.

<sup>33</sup> “Tal termo põe em foco o jogo que se estabelece entre o texto alusivo e seus modelos, o qual, segundo o filólogo italiano, é produzido intencional e conscientemente pelo autor e só pode entrar em funcionamento quando as alusões são percebidas pelo leitor capaz de decodificá-las” (PRATA, 2017, p. 128).

curto-circuito, em que “o velho elemento é assumido com função diversa para realizar uma figura diversa” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 91).

Em nossa perspectiva, o “velho elemento” aproveitado pelo romancista é o poema *Halieutica*, que, ao invés de ser retomado por sua condição mais óbvia, qual seja, a de um extenso catálogo de animais marinhos descrito com trato poético (ovidiano ou não), realiza uma figura diversa, transformando o assunto do poema supostamente ovidiano em prenúncio sintomático do acrônimo implicado na palavra grega ἰχθύς – cuja transliteração seria “ichthys” ou “ichthus” e significa “peixe” –, em meio ao qual os primeiros cristão assimilaram a expressão *Iêsous Christos Theou Yios Sôtēr* (“Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”).

Na cronologia fictícia de Horia, a motivação para a escrita de “um novo poema” surge no terceiro ano de exílio (terceiro capítulo), porém a próxima intertextualidade com *Halieutica* só ocorrerá novamente no final do penúltimo capítulo, de modo exclusivamente alusivo, quando Ovídio volta a escrever sobre o sonho com “o peixe”. Antes de passarmos ao final do romance, convém citar o trecho correspondente ao desfecho dessa cena, na qual o poeta conclui parte da história por trás de *Halieutica*:

Estava fatigado, mas não acompanhei Mucaporus à sua cabana. Estendi-me na areia, enrolado em minha *penula* e esperei o sol. O sonho estava ainda vivo em mim; tentei decifrá-lo, enquanto minhas pálpebras fechavam por si mesmas. Mergulhei no sono com a imagem dos pescadores que tomavam do fundo de seus barcos cestos de peixes argênteos e os transportavam nos braços para a praia. Alguns deslizavam e recaíam na água, outros na areia, onde se agitavam procurando atingir a água antes de morrer. Eram peixes comuns, cujos nomes Mucaporus me ensinara (HORIA, 1961, p. 81-82)<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> “J’étais fatigué, mais je ne suivis pas Mucaporus qui m’invita dans sa cabane. Je m’étendis sur le sable, emmitouflé dans ma penula et j’attendis le soleil. Le rêve était encore vif en moi, j’essayai de le déchiffrer, tandis que mes paupières se fermaient toutes seules. Je sombrai dans le sommeil, avec l’image, dans les yeux, des pêcheurs qui prenaient, du fond de leurs barques, des corbeilles de

Ao final do diário, Ovídio relembra “aquele sonho”, o qual, por sua vez, reverbera o mote de *Haliutica*. Vejamos a última alusão ao poema no romance, já no final do sétimo capítulo:

Aquele sonho que tive outrora, na barca de Mucaporus, com o peixe que me conduzia para uma sombra luminosa, persegue-me muitas vezes durante a noite, antes de adormecer. Nunca pude decifrá-lo. Aquela silhueta pode ser talvez a de Deus, o qual, sendo luz, toma a forma de sombra, isto é, de um corpo humano para ser visto dos homens. Mas o peixe... por que um peixe? Que sentido terá esse símbolo? (HORIA, 1961, p. 228-229)<sup>35</sup>.

Nas perguntas retóricas que encerram o excerto supracitado, Vintila Horia joga com dois espaços temporais: o de sua personagem, que, no plano fictício, teria escrito as linhas acima no sétimo ano depois de Cristo, e o do leitor, que, obviamente, só viria a ter contato com esse diário no século XX da era cristã. Daí as perguntas “por que um peixe? Que sentido terá esse símbolo?” aludirem, a um só tempo, à escrita de *Haliutica*, anunciada desde o terceiro capítulo, e à simbologia do peixe para os cristãos.

Em nossa leitura, é exatamente nesse ponto da obra que o circuito de semelhanças, aberto pelas citações diretas e indiretas de outras obras ovidianas, se fecha ao percebermos as diferenças “entre o novo e o velho, graças ao qual os dois percursos se fundem e as alusões são por assim dizer

---

*poissons argentés et les transportaient à bout de bras vers la plage. Il y en avait qui glissaient et qui retombaient dans l'eau, d'autres sur le sable où ils s'agitaient en essayant de rejoindre la mer avant de mourir. Mais c'étaient des poissons connus, dont Mucaporus m'avait dit le nom”* (HORIA, 1960, p. 114).

<sup>35</sup> “*Ce rêve que j'ai fait naguère dans la barque de Mucaporus, ce rêve avec le petit poisson qui me conduisait vers l'ombre lumineuse, me hante souvent la nuit, avant de m'endormir. Je n'ai jamais pu le déchiffrer. Cette silhouette est peut-être celle de Dieu qui est lumière et qui prend la forme d'une ombre, c'est-à-dire d'un corps humain, pour se faire voir par les hommes. Mais ce poisson... Pourquoi un poisson? Quel est le sens de ce symbole?”* (HORIA, 1960, p. 345-346).

‘queimadas’, na medida em que são expostas e assumidas numa nova ordem de sentido” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 91).

Durante o exílio, Ovídio pôde conhecer alguns sábios dos getas que acreditavam em um deus único, chamado Zálmoxis. Suas inquietações acerca de uma nova religiosidade levaram-no a encontrar o médico grego, Teodoro (HORIA, 1961, p. 167), o qual lhe revelou “que tudo o que ele espera é verdadeiro, que a sua expectativa foi satisfeita, que um filho dos homens veio à Terra para assumir todas as suas angústias e todas as suas esperanças: em Belém de Judá, verdadeiramente, Deus nasceu no exílio” (HORIA, 1961, p. 10-11)<sup>36</sup>.

Como afirmam Conte e Barchiesi, “no procedimento alusivo existe um espaço, uma tensão entre a coisa dita e o pensamento que é evocado ao lado dela” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 104), e parece ser justamente no vácuo entre as obras do exílio e *Halieutica* que Horia, lançando mão dos mecanismos transtextuais acima esboçados, cria seu “novo Ovídio”, pois, se por um lado o *corpus* tido como legítimo autoriza que pensemos em um *eu* poético que se apresenta como vítima involuntária das circunstâncias, no início e no final de sua carreira (BARCHIESI & HARDIE, 2010, p. 64), por outro, ao incluir-se *Halieutica* no horizonte de criação ovidiana, podemos imaginar Ovídio como alguém que continuou produzindo novas obras, das quais só temos acesso àquelas que “por acaso ou engano chegou até nós” (*Tristia*, 5.12.66)<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> “Qu’Ovide alors rencontre le médecin grec Théodore et tout pour lui s’éclaire. Car ce que celui-là lui révèle enfin, c’est que tout ce qu’il espère est vrai, que son attente a été comblée, qu’un enfant des hommes est venu sur la terre pour assumer toutes leurs angoisses et toutes leurs espérances. A Bethléem de Judée, véritablement, Dieu est né en exil”.(HORIA, 1960, p. 13-14).

<sup>37</sup> *Nec nisi pars casu flammis erepta doloue / Ad uos ingenii peruenit ulla mei.* (“Nada de meu engenho, salvo a parte arrancada às chamas / Por acaso ou engano, chegou a vós”) – Tradução de Patrícia Prata (2007).

Uma leitura atenta às camadas transtextuais que envolvem a construção do “diário de Ovídio em Tomos” revela que o romance conta uma história por trás do poema assim como o poema está por trás da história do romance.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos ver, a “evolução interior” da personagem, anunciada desde o prefácio, confirma-se no final da obra e só consegue manter alguma semelhança com o Ovídio histórico devido ao *link* estabelecido entre o simbolismo cristão do peixe na era comum e o poema *Halieutica*, cuja autoria costuma ser atribuída ao “único grande poeta augustano a sobreviver no que seria conhecido como o primeiro século cristão” (HARDIE, 2000, p. 2).

Esse fato já fez correr muita tinta entre os estudiosos, como, por exemplo, o trabalho de Hermann Frankel (1954), intitulado *Ovid: a poet between two worlds*, cuja tese de que “na história da humanidade o poeta esteve entre dois mundos, entre o maravilhoso mundo da Antiguidade e o mais novo, que traria o cristianismo e uma civilização diferente” (HARDIE, 2000, p. 1-2)<sup>38</sup>, culmina na constatação de que Ovídio experimentou “uma crise metafísico-histórica entre o mundo pagão e o mundo cristão, que subordina a existência atual à realidade maior de um mundo transcendental” (HARDIE, 2000, p. 2)<sup>39</sup>.

A despeito do ceticismo com que, segundo Hardie, a maior parte dos críticos receberam a argumentação de Fränkel, passadas mais de quatro décadas, Ted Hughes, na “Introdução” de seus *Tales from Ovid* (1997, p. x-xi), também considerou o tratamento de Ovídio às paixões humanas como algo “pertencente a esse momento único da história – o momento do nascimento de

---

<sup>38</sup> “*Ovid’s place in the history of mankind was between two worlds, between the wonderful self-contained world of Antiquity and that newer one which was to bring Christianity and a different civilization*” (HARDIE, 2000, p. 1-2).

<sup>39</sup> “*Ovid’s sense of himself as placed uncertainly on the cusp of a metaphysico-historical crisis between two worlds: the pagan world [...] and the Christian world which subordinates present existence to the greater reality of a transcendental world*” (HARDIE, 2000, p. 2).

Cristo no império romano”. Hughes fala do “abismo psicológico que se abre no fim de uma era”, quando o império estava buscando uma maior transcendência espiritual (HARDIE, 2000, p. 3)<sup>40</sup>.

Conquanto qualquer hipótese que vincule o fim de vida do sujeito histórico *Publius Ovidius Naso* à incipiente fé cristã incorra numa incontornável anacronia, no universo da criação e recepção literária, segundo o estudo de Patrícia Prata (2017), a leitura intertextual pode reverter o direcionamento de suas referências, pois, tendo em vista a concepção de Don Fowler (2000), segundo a qual “uma referência textual pode ser analisada também como influenciando, modificando o modelo, o que pressupõe uma leitura (crono)logicamente inversa, do presente para o passado” (PRATA, 2017, p. 151), a leitura intertextual se caracteriza por ser atemporal.

De acordo com Prata, essa falta de direcionamento na leitura “pode ser justificada pelo fato de que sempre partimos do que conhecemos, de nosso contexto histórico-cultural quando analisamos qualquer fato, seja ele literário ou não (PRATA, 2017, p. 151).

Nesse sentido, acreditamos que, embora a “conversão espiritual” do poeta pagão seja inverossímil do ponto de vista histórico, ao jogar com obras ovidianas na construção de seu personagem, Horia engrossa as fileiras de um tipo de recepção que considera Ovídio como o autor de *Halieutica*, e isso pode interferir (positivamente, conforme julgamos), na eventual leitura que alguém venha a fazer do fragmentário poema latino.

Para finalizar, concordamos com a afirmação de Fowler de que, de fato, “nossas construções da Antiguidade são afetadas por histórias modernas, de

---

<sup>40</sup> “Ted Hughes, in the ‘Introduction’ to his acclaimed *Tales from Ovid*, sees in Ovid’s treatment of human passion something ‘belonging to that unique moment in history – the moment of the birth of Christ within the Roman empire’. Hughes talks of ‘the psychological gulf that opens at the end of an era’, when the empire, for all its Augustan stability, [...] was at sea in hysteria and despair, at one extreme wallowing in the bottomless appetites and sufferings of the gladiatorial arena, and at the other searching higher for a spiritual transcendence” (HARDIE, 2000, p. 3).

modo que os rastros dessas teorias ficarão impregnados nos textos antigos quando os lermos, e esses rastros alterarão nossas leituras” (FOWLER, 2000, p. 129)<sup>41</sup>.

Ao empreendermos a análise desses rastros no romance de Horia, sob o prisma das transcendências textuais, notamos que, para além das nítidas relações inter e hipertextuais estabelecidas com outras obras ovidianas, alguns fatores podem ter contribuído para o velamento da presença de *Halieutica* nos meandros da paratextualidade promovida pelo escritor romeno – como a incompletude do poema, já que o fragmento de 184 versos que chegou até os nossos dias não permite que se tenha uma ideia clara de seu propósito, tampouco de seu sentido, e o fato de a autoria ovidiana nunca ter sido confirmada.

De qualquer modo, a obra de Vintila Horia não só inclui o poema no *corpus* da carreira literária de Ovídio como também faz dele peça principal para a transição de sua personagem entre dois mundos, entre duas dimensões: paganismo e cristianismo, realidade e ficção.

Observar as transtextualidades inerentes ao sistema literário proporciona uma maior tomada de consciência dos processos ilusórios, bem como deu ensejo para que encontrássemos vestígios de uma história por trás do poema *Halieutica*, de Ovídio, segundo o romance *Deus nasceu no exílio*, de Vintila Horia.

## REFERÊNCIAS

BARCHIESI, Alessandro; HARDIE, Philip. “The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio”. In: HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.

---

<sup>41</sup> “It would be better to admit what seems patently obvious, that our constructions of antiquity are affected by modern stories: and therefore that traces of those theories will be left in ancient texts as we read them, and will alter our readings” (FOWLER, 2000, p. 129).

CERULLO, Luca. “Narraciones del retorno: Vintila Horia y la recreación mítica del exilio en *Un sepulcro en el cielo* (1987). In: BELLOMI, Paola; CASTRO, Cláudio; SARTOR, Elisa (eds.). *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*. Università di Verona, Universidade de Coimbra, 2018.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. J. Hopikins. 1999.

CONTE & BARCHIESI. “Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade”. In: CAVALLO, Guglielmo. *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 87-121.

DELLA-CORTE, Francesco. & FASCE, Silvana. “Introdução e notas”. In: OVIDIO. *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. A cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce. Torino: UTET, 1991.

DUCKWORTH, George E. “The non-ovidian nature of Halieutica”. *Latomus*, T. 25, Fasc. 4, octobre / décembre. p. 756-768. Bruxelles: Societe d’Etudes Latines de Bruxelles, 1966.

FOWLER, Don. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In: *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*. Oxford University, 2000.

FRÄNKEL, Hermann. *Ovid: a poet between two worlds*. Berkeley, 1945.

FYLER, John M. “The Medieval Ovid”. In: KNOX, Peter. *A Companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.

HARDIE, Phillip. Ovid: a poet of transition?. In: HARDIE, Phillip. *Todd memorial lecture*. University of Sydney: Departament of Classics, 2000.

HEXTER, Ralph. “Ovid in the Middle Ages: Exile, Mitographer and Lover”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

HORIA, Vintila. *Deus nasceu no exílio*. Tradução de M. P. Oliveira. São Paulo: Flamboyant, 1961.

HORIA, Vintila. *Dieu est né en exil*. Préface de Daniel-Rops. Paris: Arthème Fayard, 1960.

HUGHES, Ted. *Tales from Ovid*. London: Faber & Faber, 1997.

KNOX, Peter E. “Chronological table of important events in roman history and literature during the life of Ovid”. In: KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 2. ed. Paris: Armand Colin, [1971] 1998.

MELO, João Victor Leite. *Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana*. Dissertação de mestrado em Letras – Estudos Literários. UFJF, 2019.

OVIDE. *Les Tristes, Les Pontiques, Ibis, Le Noyer, Halieutiques*. Traduction nouvelle, introduction, notes et texte établis par Émile Ripert. Paris: Garnier, 1937.

OVIDIUS. *Ex Ponto*. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1939.

OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

OWEN, Samuel Griffith. “Praefatio”. In: OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. “Aspectos do pacto autobiográfico em *L'autobiographie en France*”. In: *Darandina Revisteletrônica*. v. 6. n. 1. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFJF, 2013.

PAES, José Paulo. “Introdução”. In: OVIDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PASQUALI, G. “Arte Allusiva”. In: *Pagine stravaganti*, v. II. Firenze: Sansoni, 1968, p. 257-282.

PLINE. *Histoire naturelle*. Traduction en français par M. E. Littré. Paris: Garnier Frères, 1851.

PRATA, Patrícia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. *Phaos Revista de Estudos Clássicos*. v. 17, n. 1, p. 125-154. Campinas, SP, 2017.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado em Letras Clássicas – Unicamp, 2007.

RICHMOND, John. “Manuscript traditions and the transmission of Ovid’s Works”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

SAINT-DENIS, Eugène De. “Pour les Halieutiques d’Ovide”. In: *Les études classiques*. XXV, 1957, p. 417-431.

TRAUBE, Ludwig. *Einleitung in die lateinischen Philologie des Mittelalters*. Ed. F. Boll Vorlesungen und Abhandlungen, 2. Munich, 1911.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.

# A NARRATIVA DE UMA LENDA EM MEIO ÀS *LENDAS E NARRATIVAS*: QUANDO ALEXANDRE HERCULANO REVISITA A MEDIEVAL “DAMA PÉ-DE-CABRA” NO CONTEXTO OITOCENTISTA PORTUGUÊS

THE NARRATIVE OF A LEGEND IN THE MIDST OF *LEGENDS AND NARRATIVES*: WHEN ALEXANDRE HERCULANO REVISITS THE MEDIEVAL “DAMA PÉ-DE-CABRA” IN THE PORTUGUESE 19<sup>TH</sup> CENTURY CONTEXT

Eduardo Soczek Mendes<sup>1</sup>

**RESUMO:** “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, de Alexandre Herculano (1810-1877), coligida em *Lendas e Narrativas* (1851), embasa-se em um texto do *Livro de Linhagens* da Idade Média. Buscamos compreender como a lenda foi reeditada sob a pena de Herculano e de que forma foi feita a atualização do códice medieval. Também refletimos sobre a inserção dessa ficção em *Lendas e Narrativas* e as motivações da revisitação do autor oitocentista ao passado e aos documentos portugueses. Para tanto, a base de nossa averiguação será a teoria de intertextualidade planeada por Mikhail Bakhtin. Estribaremos a nossa análise, na contextualização da obra em questão e do texto medieval, nas propostas de Ana Márcia Siqueira e Felipe Dezidério; Ana Maria Soares; Carla Carvalho Alves. Para o acesso ao texto da Idade Média, valer-nos-emos da edição crítica e comentada organizada por José Mattoso. Já para o entendimento do Portugal oitocentista, utilizaremos as considerações de Eduardo Lourenço, enquanto que para os esclarecimentos sobre as culturas medieval e popular, fundamentar-nos-emos nas informações apresentadas por Jacques Le Goff e Peter Burke, respectivamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Lendas e Narrativas*; Alexandre Herculano; lendas; códices medievais.

**ABSTRACT:** “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, by Alexandre Herculano (1810-1877), collected in *Lendas e Narrativas* (1851), is based on a text from the *Livro de Linhagens* of the Middle Age. We seek to understand how the legend was reissued under Herculano’s pen and how the medieval codex was updated. We also reflect on the insertion of this fiction in *Lendas e Narrativas* and the motivations of the 19th century author’s revisiting to

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>. E-mail: [edu.soczek@gmail.com](mailto:edu.soczek@gmail.com).

the past and to Portuguese documents. For that, the basis of our investigation will be the theory of intertextuality outlined by Mikhail Bakhtin. We will starve our analysis, in the context of the work in question and the medieval text, in the proposals of Ana Márcia Siqueira and Felipe Dezidério; Ana Maria Soares; Carla Carvalho Alves. For access to the text of the Middle Ages, we will use the critical and commented edition organized by José Mattoso. For the understanding of 19th century Portugal, we will use the considerations of Eduardo Lourenço, while for clarifications on medieval and popular cultures, we will base ourselves on the information presented by Jacques Le Goff and Peter Burke, respectively.

**KEYWORDS:** *Lendas e Narrativas*; Alexandre Herculano; legends; medieval codices.

## 1 INTRODUÇÃO

*Lendas e Narrativas*, do escritor português Alexandre Herculano (1810-1877), foi publicada em tomos no ano de 1851 e reúne “[...] diversos textos literários publicados entre os anos de 1838 e 1846, nas revistas *O Panorama* e *A Ilustração*” (ALVES, 2014, p. 49)<sup>2</sup>. O próprio autor, em “Advertencia da Primeira Edição”, justifica a publicação de *Lendas e Narrativas* em volumes:

[O autor] quiz apenas preservar do esquecimento, a que por via de regra são condemnados, mais cedo ou mais tarde, os escriptos inseridos nas columnas das publicações periodicas, *as primeiras tentativas do romance historico que se fizeram na lingua portuguesa*. Monumentos dos esforços do auctor para introduzir na litteratura nacional um genero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os paizes da Europa. [...] ao escrevê-las, o auctor se via de crear a substancia e a fórma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domesticos. (HERCULANO, 19--., p. V-VII, grifos nossos).

Herculano refere, primeiramente, que a publicação da obra em volumes se deve ao desejo de preservação desses textos literários, anteriormente veiculados em periódicos, já que eles são *as primeiras tentativas de romance histórico em nosso vernáculo*, ou seja, são os protótipos da ficção histórica que, posteriormente, ganharia outros tantos contornos em língua portuguesa. Como vimos, os escritos reunidos na obra datam do fim da década de 30 e de meados da década de 40 do século XIX, enquanto Almeida Garrett (1799-1854)

<sup>2</sup> Optamos por conservar, em nossas transcrições, a grafia das edições que consultamos.

publicaria, em 1845, a primeira parte do romance histórico *O Arco de Sant'Ana: crónica portuense*. A segunda viria a lume somente em 1850. Daí o pioneirismo de Herculano na incorporação desse gênero em língua portuguesa.

Todavia, em *Lendas e Narrativas*, “[...] à exceção de ‘O pároco da aldeia’ e do texto autobiográfico ‘De Jersey a Grandville’, encontramos [...] a prevalência da ambientação medieval” (ALVES, 2014, p. 49) em textos que ficcionalizam momentos-chave da História da Península Ibérica e de Portugal, amparados em documentações, como, por exemplo, as *Crônicas* de Fernão Lopes (1380?90?-1460), com o intuito de, como propõe Maria de Fátima Marinho (1999, p. 18, grifos da autora), “[...] ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar *em arte*, passagens históricas mais ou menos conhecidas”. Acontece que, em meio às ditas primeiras tentativas de romance histórico em nossa língua, figura o texto “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, que “[...] tinha sido publicado pela primeira vez em folhetim na revista *O Panorama*, respectivamente nas edições nº. 88, n. 91 e n. 95, entre os meses de setembro e outubro de 1843” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 84) e, em tal narrativa, “[...] o fantástico assume uma expressão mais abrangente, caracterizando não apenas como figura central do conto, [...] mas perpassando também o conteúdo narrativo geral” (ALVES, 2014, p. 52). A narrativa de uma lenda em meio às *Lendas e Narrativas* também trata da ancestralidade pátria, num momento em que a produção literária, de uma forma geral, visa refletir sobre a nacionalidade e as crises enfrentadas no Portugal oitocentista<sup>3</sup>. Em suma: ao que nos parece,

---

<sup>3</sup> É importante recordar que “Portugal é, de 1808 a 1820, um País invadido, emigrado ou subalternizado pela presença militar ostensiva do Estrangeiro” (LOURENÇO, 1992, p. 85). Após a fuga da Corte Portuguesa (1807) para o Brasil e o seu retorno (1820), por medo das invasões napoleônicas, a crise perdura, gerando imensos traumas, como a Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), sentidos pela geração de Alexandre Herculano que, segundo Eduardo Lourenço (1992, p. 82-83, grifos do autor): “[...] se descobre e inventa romancista pseudo-medievalizante e historiador, não é por amor do *passado enquanto tal*, por mais glorioso, mas como prospectador do *tempo perdido* de Portugal, cuja decifração lhe é vital situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu *a sua pátria*”. Por outro lado, Herculano está inserido em

mesmo se tratando de uma narrativa com contornos sobrenaturais, “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI” não está alheia ou alienada do contexto em que foi produzida e na obra em que foi coligida.

Recordemos, a título de curiosidade, que Herculano não foi o único autor de seu período a buscar as tradições pátrias. Na Escócia e em França, por exemplo, Walter Scott (1771-1832) e Victor Hugo (1802-1882), respectivamente, ficcionalizaram o passado pátrio. Já Almeida Garrett, em Portugal, além de redigir romances históricos e tematizar em poemas e romances assuntos pertinentes ao passado lusitano, também transcreveu e reuniu, em *Romanceiro*<sup>4</sup>, narrativas e xácaras de tradição oral, que coletou em diversas regiões do país e apresentaria, em notas explicativas, como uma narrativa com a mesma base era contada (ou cantada) com diferentes versões em cidades e regiões distintas.

Isso posto, reiteramos que o nosso objetivo neste trabalho é o de regressar às tradições pretéritas da lenda presente na obra de Herculano, estabelecendo uma análise (inter)textual entre a narrativa do autor oitocentista e a escrita medieval da “Dama Pé-de-cabra”, presente textualmente no *Livro de Linhagens*, no qual o autor oitocentista se embasou. Para tanto, “É preciso levar em conta todas essas características da situação de transmissão” (BAKHTIN, 2006, p. 150), refletindo sobre o sentido da lenda na produção do medievo e em sua revisitação no contexto do século XIX. Muito embora os estudos de Mikhail Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, não sejam centrados na produção literária – já que o teórico propõe algo mais amplo e para além do

---

um período em que “Surgiram coletâneas e mais coletâneas de canções populares nacionais” (BURKE, 2010, p. 27) e de revisitações ao que se denominou como “popular”. A narrativa “A Dama Pé-de-Cabra” parece apontar para o universo dos contos fantásticos, que também faziam parte do cotidiano popular.

<sup>4</sup> O referido *Romanceiro*, de Garrett, teve o seu primeiro volume publicado em 1843 e o segundo tomo em 1851, mas que reúne obras anteriores. Peter Burke (2010), ao citar um punhado de exemplos de coletâneas nacionais que reuniam textos populares, refere que “Em Portugal, Almeida Garrett foi ao mesmo tempo o revitalizador da poesia portuguesa e o redescobridor de baladas populares” (p. 42), também “[...] com a finalidade de estimular a consciência nacional” (p. 36).

discurso escrito ou estético – é possível utilizar os pressupostos do autor para o embasamento de nossa análise que se predispõe a ser (irter)textual.

Iniciaremos, já na próxima secção, um breve apanhado, que não se pretende exaustivo, sobre a relação da lenda contida no *Livro de Linhagens* com a tradição europeia do mito de Melusina. Pretendemos, para tanto, situar o contexto do nobiliário medieval em (inter)texto com outras narrativas que ali parecem ressoar e buscaremos compreender quais as funções da lenda e da obra em sua circunscrição histórico-social do Medievo.

Por fim, passaremos a uma análise mais acurada do texto de Herculano, estabelecendo comparações entre ela e a produção do medieval, a fim de entender como o escritor se apropriou da lenda, como procedeu a reelaboração e quais poderiam ser os seus objetivos ao acrescentar um texto de características fantásticas em meio aos que, em sua maioria, são de cunho ficcional-histórico.

## **2 A RELAÇÃO ENTRE A LENDA DE MELUSINA E O LIVRO DE LINHAGENS**

Mikhail Bakhtin (2006, p. 149) propõe que:

Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso.

Conforme apresenta o teórico, os textos possuem finalidades específicas destinadas a terceiros e nós verificaremos, ainda que brevemente, quais podem ser as finalidades do *Livro de Linhagens* e da inserção de uma lenda nesse nobiliário medieval.

Vejamos, porém, que Herculano, em “Memoria: Sobre a origem provavel dos Livros de Linhagens”<sup>5</sup>, texto proferido em 1853 na Academia de Ciências, declara que “O Livro das Linhagens [...] é uma especie de registo aristocratico, cuja origem se vai perder nas trevas que cercam o berço da monarchia” (HERCULANO, 19-- , p. 246) e elenca quatro possíveis motivos para a existência desses registros nobiliários: o primeiro seria o de evitar problemas com as núpcias contraídas entre os membros de um mesmo ramo familiar, assegurando as alianças em torno dos interesses da nobreza e obstando nulidades matrimônias, que advinham da existência de laços consanguíneos comprovados. O segundo motivo seria o de garantir os privilégios de uma família sobre um território ou um padroado, o que também fazia render impostos à nobreza. Os outros dois motivos, elencados pelo historiador<sup>6</sup>, são o da lei de avoenga, que privilegiava os aparentados para a compra do que se punha a venda, e os direitos de algumas famílias a determinados direitos, de acordo com os antepassados que possuíam. Embora as explicações de Herculano sejam do século XIX, não diferem tanto da explanação de Ana Maria Soares (2011), quando reflete mais especificamente sobre a lenda da “Dama Pé-de-cabra”, contida no *Livro de Linhagens*:

[...] haveria muito provavelmente uma disputa entre o condado de Castela e o senhorio de Biscaia. Sendo assim, criou-se a necessidade de, através de uma narrativa de carácter lendário, demonstrar que, antes da existência de tal condado, Biscaia já era um grande e poderoso senhorio, de origens ilustres e incontestáveis. (SOARES, 2011, p. 9)

<sup>5</sup> Texto coligido em *Composições várias* (p. 243-272).

<sup>6</sup> Joaquim Barradas de Carvalho (1976, p. 13) afirma que “[...] Alexandre Herculano foi o primeiro historiador português, pois tudo o que se fez antes de Herculano não ia além da *Crónica*, não transcendia no fundo os cronistas medievais ou renascentistas”. Recordemos que é de autoria de Herculano a *História de Portugal* (1843-1853), que gerou grandes polémicas com setores do clero português por ser um relato de cunho científico, que excluía as explicações milagrosas, e a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859), que fora uma resposta ao clero. Podemos, portanto, não apenas pelas propostas de Carvalho, mas também pela profícua produção historiográfica de Herculano, qualificá-lo, sem pudores, como historiador.

Ou seja, o relato legendário visava a garantia do direito a um território. Para tanto, de acordo com o historiador José Mattoso (1983, p. 65), o texto do *Livro de Linhagens* que “[...] inclui algumas narrativas míticas” deve datar de “[...] depois de 1328” e, ainda segundo o autor: “A velha lenda da Dama do Pé de Cabra constitui uma versão de um conto muito conhecido em toda a Europa e que foi igualmente adaptado à origem de várias famílias” (MATOSSO, 1983, p. 66). Podemos recorrer, ainda, à sumarização, apresentada por Jacques Le Goff (2009), para compreender a inscrição da “Dama Pé-de-cabra”, do *Livro de Linhagens* português, nessa longínqua tradição europeia, referida como *lenda Melusiana*, resguardando, obviamente, suas características bastante particulares:

A personagem de Melusina surge na literatura latina, depois vernacular, da Idade Média no século XII e no início do XIII. [...] Em seu livro crítico sobre a corte de Henrique II da Inglaterra, *De nugis curialium*, o clérigo Gautier Map conta a história do jovem senhor Heno dos dentes grandes, que, em uma floresta normanda, encontra uma moça, muito bonita e vestida com roupas reais, em prantos. Ela se abre com ele, relatando que sobreviveu ao naufrágio do navio que a estava levando para a França, com cujo rei ela devia se casar. Heno e a bela desconhecida [...] casam-se, e ela lhe dá uma belíssima primogenitura. Porém, a mãe de Heno percebe que a jovem, que finge ser devota, evita o começo e o fim das missas, o rito da aspersão da água-benta e a comunhão. Intrigada, ela faz um buraco no quarto de sua nora e surpreende-a tomando banho em forma de dragão e depois retomando a sua forma humana. Informado por sua mãe, Heno traz um padre para aspergir sua mulher com água-benta. Ela pula em cima dos telhados e desaparece no ar guinchando intensamente. De Heno e sua mulher-dragão restará uma numerosa descendência [...]. (LE GOFF, 2009, p. 185-186)

Segundo Le Goff, há a presença de algo “diabólico” nas lendas Melusianas: o relato do historiador versa sobre uma mulher com a forma de dragão – animal mitológico tantas vezes associado ao mal, como no Apocalipse (12, 3-9) e na iconografia do mártir-guerreiro São Jorge (séculos III e IV), por exemplo. Mas, no *Livro de Linhagens*, embora a mulher também esteja na mata,

sobre uma penha, a sua forma animal é outra: “[...] havia ùu pee forçado como pee de cabra” (MATTOSO, 1980, p. 139), que também pode ter a associação popular com a figura do mal. Em ambos os casos, entretanto, a figura feminina é desconhecida, se apresenta como de alta nobreza e gera uma prole, que perdura. Portanto, a recorrência dessa lenda, com as suas particularidades, na Europa do medievo é a tentativa da legitimação de um poderio que se advinha não apenas do humano:

Subjaz a estes textos, criados numa época de conflitualidade entre senhorios, a necessidade de afirmar o poder de cada um, através da criação de relatos fundacionais que ascendem a uma temporalidade longínqua em que humano e sobrenatural se fundem, gerando linhagens de carácter excecional e de valor incontestável. (SOARES, 2011, p. 12-13)

Ocorre, então, uma relação (inter)textual entre a lenda da “Dama Pé-de-cabra”, do *Livro de Linhagens*, e o mito melusiano, em que alguns elementos da forma são modificados, mas, a essência da lenda ressoa na narrativa produzida no Portugal medieval. Le Goff (2009), para exemplificar a sua explicação acerca da Melusina, relata o conteúdo de outro texto, também muito próximo à lenda que se lavrou em Portugal:

Em um outro livro notório, os *Ostia imperialia*, do início do século XIII, o clérigo inglês Gervais de Tilbury conta a história de Raymond, senhor do Castelo Rousset, que, à beira de um rio perto de Aix-en-Provence, encontra uma bela dama, magnificamente vestida, que o interpela pelo nome. Ele acaba casando-se com ela sob a condição de não vê-la nua – caso contrário ele perderia toda a prosperidade material que ela lhe tivesse proporcionado. O casal vive feliz, enriquece-se, goza de excelente saúde, tem muitos e belos filhos. No entanto, por curiosidade, Raymond um dia arranca a cortina atrás da qual sua mulher está tomando banho em seu quarto. A bela esposa transforma-se em serpente e desaparece para sempre na água do banho. (LE GOFF, 2009, p. 186-187)

Estamos, obviamente, tendo notícias de outros relatos melusianos sob a ótica de Le Goff. Contudo, podemos traçar uma comparação do trecho

supratranscrito com as informações da narrativa contida no *Livro de Linhagens*. Observemos, primeiramente, como há a menção de que a figura feminina é muito bela e aparece muito bem trajada. No nobiliário português, isso também se repete: “[...] vio-a seer mui fermosa e mui bem vestida” (MATTOSO, 1980, p. 138) e Soares (2011), numa exegese acurada sobre o texto medieval, declara “[...] que o pormenor da indumentária é um dado relevante, uma vez que revela desde logo a ascendência nobre da Dama” (p. 13). Embora Herculano (19--), em sua narrativa, não tenha apontado para o dado da vestimenta da mulher, há, no discurso direto da personagem, a seguinte afirmação: “Sou de tão alta linhagem como tu, [...] senhor de Biscaia” (p. 8), lembrando o que está presente no *Livro de Linhagens*: “E ela lhe disse que era ãa molher de muito alto linhagem” (MATTOSO, 1980, p. 138). Para o nobiliário, “Este dado é extremamente importante, uma vez que a narrativa se constitui como um relato fundacional que procura reiterar a origem aristocrática da família dos Haros” (SOARES, 2011, p. 14) e “É, pois, uma lenda etiológica” (MATTOSO, 1983, p. 65). Já em Herculano, o pormenor reflete muito mais sobre a circunscrição medieval da narrativa, que é revisitada no período oitocentista: a informação corrobora a ambiência pretérita da história que se narra.

Se regressarmos ao que expõe Le Goff (2009), perceberemos que sempre há “[...] a transgressão de uma proibição” (p. 187) no relato melusiano. No nobiliário português, a interdição que a bela desconhecida pede ao senhor de Biscaia é que “[...] se lhe promettesse que nunca se santificasse. E ele lho outorgou” (MATTOSO, 1980, p. 139). O pedido para não se santificar – que Herculano (19--) reelaborou no discurso direto da Dama: “O de que eu quero que te esqueças é o signal da cruz: o que eu quero que me promettas é que nunca mais has-de persignar-te” (p. 10) – já é uma marca da negação cristã e que faz supor as ligações diabólicas. No *Livro de Linhagens*, ocorre, depois de anos de bonança conjugal e da existência de herdeiros, a quebra do interdito imposto pela Dama, do mesmo modo que nos relatos de Le Goff, e também há a

transformação da mulher após a transgressão de D. Diego Lopez, o senhor de Biscaia:

E quando comiam de suum dom Diego Lopez e sa molher, asseentava el a pas de si o filho, e ela asseentava a par de si a filha da outra parte. E ù dia, foi ele a seu monte e matou ù porco mui grande e trouxe-o pera sa casa e pose-o ante si u siia comendo com sa molher e com seus filhos. E lançaram ù osso da mesa, e veerom a pelejar ù alão e ù podenga sobr'ele em tal maneira que a podenga travou ao alão em a garganta e matou-o. E dom Diego Lopez, quando esto vio, teve-o por milagre, e sinou-se e disse: “Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!”. E sa molher, quando o vio assi sinar, lançou mão na filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar. E ela recudio com a filha por ùa freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha. (MATTOSO, 1980, p. 139)

O susto de D. Diego Lopez, perante a briga dos cães de caça, o faz invocar Santa Maria – no nobiliário, a invocação aparece, inclusive, em discurso direto, com podemos observar – e se persignar na presença da Dama de pés forcados. Em suma: ocorre a quebra da promessa feita pelo senhor de Biscaia à mulher que ele “[...] estando ù dia em sa armada atendendo quando verria o porco, ouvio cantar [...] em cima de ùa pena” (MATTOSO, 1980, p. 138). Parece haver uma série de significados se pensarmos nos lugares e situações referidas no *Livro de Linhagens* e também nos animais que nele são descritos. Soares (2011), por exemplo, explica o que pode significar a disputa, referida no nobiliário medieval, entre os cães de caça e que tanto amedronta o senhor de Biscaia: “O episódio da disputa pelo mesmo osso entre o alão, cão utilizado na caça grossa, e a podenga, animal para a caça do coelho, simboliza a luta entre o mundo real e o sobrenatural, entre o mortal e a Fada” (p. 14). Também a penha, lugar em que D. Diego Lopez encontra a mulher, tem um significado importante para o contexto da narrativa, pois “[...] o penedo é uma espécie de santuário onde esta divindade natural, de poderes mágicos, reside” (SOARES, 2011, p. 16) e “[...] o conto não condena radicalmente o pacto com forças ocultas, pois o seu significado é justamente o de explicar o poder excepcional da família”

(MATTOSSO, 1983, p. 66) e legitimizar o seu longínquo domínio sobre o território, que se explica de maneira sobrenatural.

Percebamos que, no *Livro de Linhagens*, há ainda a menção a um porco, já que D. Diego Lopez estava em atividade de caça, mas o senhor de Biscaia deixa o animal por se encantar pela Dama do penedo. De acordo com Soares (2011), “O porco é o símbolo que identifica o poder da cavalaria, o que confere desde logo a D. Diego a imagem de um verdadeiro cavaleiro e permite simultaneamente corroborar a ideia da presença de elementos cavaleirescos nestas narrativas fundacionais” (p. 13). Observemos, ainda, que a Dama, após a quebra do interdito, voa por uma fresta do paço, semelhante aos outros relatos melusianos. Para Bakhtin (2006, p.151):

O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas. É impossível compreender qualquer forma de discurso citado sem levá-las em conta. / O erro fundamental dos pesquisadores que já se debruçaram sobre as formas de transmissão do discurso de outrem, é tê-lo sistematicamente divorciado do contexto narrativo.

Isto é: os contextos podem influenciar na reescrita da mesma lenda, mantendo o modelo geral e modificando alguns itens, conforme a intenção que se deseja. Soares (2011) chama a atenção, por exemplo, para o fato de D. Diego Lopez impedir que a Dama levasse o seu filho, pois ele era “[...] a continuidade da linhagem, o seu desaparecimento traria consequências nefastas para o senhor da Biscaia, subitamente desprovido de descendência” (p. 15), mas, para o cumprimento da intenção da lenda no *Livro de Linhagens*, devemos perceber que “A transgressão de D. Diego é, na verdade, uma transgressão necessária” (p. 14), já que sem ela não se revelaria por completo a face sobrenatural da Dama. Já sob a escrita de Herculano, a lenda, nesse modelo geral, é preservada, mas as descrições ganham maiores contornos do que no texto medieval:

E o alão cabeceava, como um abbade velho em seu coro, e a podenga saltava. / O senhor de Biscaia pegou então de um pedaço de osso com sua carne e medúla e, atirando-o ao alão, gritou-lhe: – “Silvano, toma lá tu, que és fragueiro: leve o diabo a podenga, que não sabe senão correr e retouçar.” / O canzarrão abriu os olhos, rosnou, pôs a pata sobre o osso e, abrindo a boca, mostrou os dentes anavlhados. [...] / Mas logo soltou um uivo e caíu, perneando meio-morto: a podenga, de um pulo, lhe saltara á garganta, e o alão agonisava. / “Pelas barbas de D. From, meu bisavô! – exclamou D. Diogo [...] – A perra maldicta matou-me o melhor alão da matilha [...]. / E, virando com o pé o cão moribundo, mirava as largas feridas do nobre animal, que espirava. / “A la fé que nunca tal vi! Virgem bemdicta. Aqui anda cousa de Belzebuth”. – E dizendo e fazendo, *benzia-se e persignava-se*. (HERCULANO, 19-- , p. 13, grifos do autor)

A lenda medieval é muito mais direta no *Livro de Linhagens*, estilo que parece ser muito comum para a época de sua lavra, e, em *Lendas e Narrativas*, ganha mais detalhamentos, além de surgirem mais discursos diretos proferidos pelas personagens. Um deles, o que mais nos chama a atenção, é a fala do senhor de Biscaia mencionando o seu bisavô, D. From. No trecho sobre a Dama, presente no nobiliário, não há referências a D. From, contudo há os relatos anteriores – uma primeira lenda fundacional – que se debruça “[...] sobre a criação do senhorio de Biscaia” (SOARES, 2011, p. 8) por D. From, ilustre bisavô de D. Diego Lopez. Como Herculano reelabora o trecho da lenda da Dama, deixa de fora de sua opção narrativa o mito fundante de Biscaia, porém coloca-o, ainda que brevemente, no discurso da personagem, estabelecendo a relação com a longínqua tradição medieval. Se no *Livro de Linhagens* o principal objetivo do mito fundante é o de “[...] legitimar os seus fundadores e a descendência deles proveniente” (SOARES, 2011, p. 8), inclusive com a presença de um ser sobrenatural, em Herculano, há muito mais a necessidade da circunscrição temporal da narrativa e de referências que se sustentem numa tradição literária longínqua.

É possível notar também como nas lacunas da narrativa do nobiliário, Herculano cria as realidades possíveis de sua narrativa: no *Livro de Linhagens* não há menções ao nome do cão, mas, em “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de*

*um Jogral – Século XI*”, o alão tem o nome de *Silvano*, chamado em vocativo no discurso direto do senhor de Biscaia – o que parece dar um grau de afeição ao cão de caça, elementos sustentados pelo fato de D. Diogo desprezar a podenga e se irritar com a morte de seu melhor animal da matilha, benzendo-se, por crer existir algo de maligno no caso. Vejamos, por fim, como Herculano construiu o que sucedeu após a quebra da promessa do senhor de Biscaia:

“Ui!” – gritou sua mulher, como se houvessem queimado. O barão olhou para ella: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabellos eriçados: / E ía-se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre D. Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia. / [...] E a mão da dama era preta e luzidia, como o pelo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras. / “Jesus, sancto nome de Deus!” – bradou D. Diogo, a quem o terror dissipara as fumaças do vinho. E, travando de seu filho com a esquerda fez no ar com a direita, uma e outra vez o signal da cruz. / E sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra, [...] e, continuou a subir ao alto, saíu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava. (HERCULANO, 19-- , p. 14)

Herculano “carrega nas tintas” das pormenorizações: no *Livro de Linhagens* não há tantos detalhes, por exemplo, sobre as mãos da Dama, transformadas em garras e recobertas de pelagem, como de um animal. Por isso, é possível afirmar que o autor oitocentista não fez mera transcrição do texto medieval, mas o ressignificou no seu contexto do século XIX e a ressignificação, guardadas as proporções da intertextualidade, passa pelos recursos que utilizou na reescrita da lenda melusiana.

Mesmo preservando o resgate do filho varão, como já verificamos os motivos pelos quais ocorrem no *Livro de Linhagens*, a narrativa de Herculano é carregada de maior dramaticidade: o senhor de Biscaia não se persigna apenas uma vez, mas repete as invocações religiosas na esperança do resgate de D. Inigo Guerra – o nome consta como Enheguez Guerra no nobiliário –, o herdeiro do senhorio de Biscaia. Porém, tanto na narrativa medieval quanto na

reelaboração oitocentista, o cognome do herdeiro é preservado e, conforme Soares (2011) aponta, parece haver um significado profundo neste apelido: “[...] guerreiro digno de memória, pelas suas façanhas e pelas sucessivas vitórias ao longo da sua vida, facto igualmente corroborado pelo seu sobrenome: ‘Guerra’” (p. 17). Percebamos também que nas duas narrativas a filha desaparece completamente após ser levada pela mãe, porém, somente na revisitação de Herculano a personagem possui nome: D. Sol. Recordemos que, se a lenda do nobiliário, grosso modo, tem a função da legitimação do domínio territorial, o herdeiro principal seria o filho varão e não a filha mulher de D. Diego Lopez – chamado em *Lendas e Narrativas* de D. Diogo. Embora a narrativa de Herculano tenha uma intenção bastante diferente – e os recursos utilizados na reelaboração são sinais visíveis disso –, e a herdeira também desapareça por completo da sequência que se narra, há outras fórmulas que são acrescentadas e que não estão presentes na lenda do nobiliário medieval. Sobre isso também trataremos na próxima sessão deste trabalho.

### 3 QUANDO A “DAMA PÉ-DE-CABRA” SE TORNA O “RIMANCE DE UM JOGRAL”

De acordo com Mikhail Bakhtin (2006, p. 151):

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. [...] A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação.

Para Bakhtin, o que se apropria da enunciação de alguém não é alguém privado das próprias subjetividades, intenções ou, mesmo, realidades linguísticas. Portanto, ao reproduzir outro discurso – aqui estamos tratando exatamente de Herculano reelaborando (e ressignificando) o relato do *Livro de Linhagens*, o qual também é fruto de outras revisitações – devemos levar em

conta em que condições contextuais “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI” foi redigida e quais, pelos subterfúgios utilizados pelo escritor, foram as intenções de tal revisitação do nobiliário medieval. Por outro lado, não pretendemos realizar uma análise biografista de Herculano, pois desprezaríamos a materialidade do discurso que chegou até nós: o texto literário.

Começamos, pois, pela estrutura do texto de Herculano. Chama-nos a atenção que já no título “A Dama Pé-de-cabra” apareça um subtítulo que indique a época em que a narrativa está circunscrita (século XI), recurso muito comum também a outros textos de Herculano, e que a história seja apresentada como o “*Rimance de um Jogral*”. Não é ingênuo, a nosso ver, a seleção vocabular específica do arcaísmo “*rimance*”. De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes (1985), o termo “[...] designa também um género de composição transmitida oralmente, em que pela primeira vez a língua falada ganha forma literária, e constitui o ponto de partida do moderno género literário” (p. 18). Isto é: a expressão passa a definir as narrativas orais em *romances*, que são as línguas, já afastadas do Latim, e de uso corrente na Idade Média. Tanto que Saraiva e Lopes (1985) referem que usariam “[...] a forma *romance* para designar a fase linguística, e *rimance* para o género poético” (p. 18, grifos dos autores).

Ora, a manutenção do arcaísmo no subtítulo da narrativa de Herculano remete, novamente, à circunscrição temporal da história, mas também à oralidade, própria das ditas narrativas. E isso não está apenas no subtítulo do texto: Herculano reelabora a lenda dividindo-a em “Trova primeira”, “Trova segunda” e “Trova terceira”, como se, de fato, fosse a narrativa um *rimance* oral contado (ou cantado) por um jogral. Saraiva e Lopes (1985) afirmam que o jogral tinha um estatuto marginal, mas, mesmo assim, “[...] fraternizavam com fidalgos, clérigos e até reis” (p. 66). E podemos afirmar que também a voz

narrativa é fundamental na economia da obra para sustentar esse plano estético. A narrativa se inicia da seguinte maneira:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentae-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. / E não me digam no fim: “Não pode ser.” – Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. / É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. (HERCULANO, 19-- , p. 7).

Percebamos que há o convite, como se o narrador se estivesse se pronunciando a uma plateia, para que se sentassem junto ao fogo, a fim de ouvir uma história. Com o uso desse recurso, “[...] o narrador consegue, ao mesmo tempo, captar a atenção do ouvinte e criar uma atmosfera de expectativa, de mistério e de temor face ao que vai ser contado” (SOARES, 2011, p. 20). O narrador, portanto, é construído como se fosse o próprio jogral medieval, que interage com o público e lhes conta, oralmente, uma história. Para tanto, a voz narrativa, como um contador oral de *rimances*, procura gerar expectativas em quem o ouve (no caso real, o lê), tratando de figuras sobrenaturais, como bruxas, almas penadas e Satanás e pretendendo “[...] criar uma atmosfera de veracidade e autoridade a respeito da história contada” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 73).

Também como um contador de histórias para um público, “[...] à maneira dos jograis itinerantes” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 73), o narrador é elaborado como alguém que joga com a dúvida de seu auditório: afirma que a narrativa é real, que não sabe inventar tais anedotas e, igualmente, transfere a autoria para outro. Como podemos observar, o narrador afirma apenas transmitir o que conta, porque a leu num livro antigo e o autor de tal escrito também a recolheu de algum outro volume ou mesmo do cantar de outro jogral. Se levarmos em consideração as propostas já transcritas de Márcio Muniz, o

narrador, elaborado como um jogral, cumpre com as funções das figuras medievais dos contadores de história e, portanto, Herculano foi muito além do subtítulo e das divisões narrativas para criar uma ambientação medieval ao reelaborar a lenda contida no nobiliário. Burke (2010), ao tratar de um período posterior ao Medievo, também faz considerações a essa técnica, pois: “[...] nenhum apresentador [de narrativas] admitiria ter composto uma nova canção. [...] O público também tem consciência do que o apresentador está seguindo a tradição” (p. 161). Soares (2011), porém, enfatiza que “Apesar de inverosímil, a estratégia de Alexandre Herculano visa sobretudo enraizar esta lenda numa temporalidade remota, a fim de lhe imprimir um cunho de autenticidade” (p. 20). Ora, embora a autora esteja tratando, provavelmente, da inverossimilhança da origem da lenda da Dama Pé-de-cabra, no texto de Herculano, os recursos dos quais o escritor lança mão fundamentam exatamente a verossimilhança, que funciona dentro da lógica interna da narrativa, constituindo-a como um *rimance* oral da Idade Média, contado a um público “Num contexto familiar, restrito e aconchegador” (SOARES, 2011, p. 20) junto à fogueira: contexto próprio das sociedades sem grandes casas de espetáculo, já conhecidas no Portugal oitocentista.

Para tanto, o narrador-jogral, antes de realmente iniciar os relatos acerca do senhor de Biscaia, profere a seguinte chamada de atenção, dirigindo-se ao suposto auditório: “Silencio profundissimo; porque vou principiar” (HERCULANO, 19-- , p. 8). Isso tudo reafirma a ambiência medieval da narrativa, mas também é um importante recurso para recontar a lenda contida no *Livro de Linhagens* em uma história de respeitável tradição oral e popular. Obviamente, o nobiliário medieval não contém a figura de um narrador-jogral, mas observam-se semelhanças entre o início da lenda no *Livro de Linhagens* e o que se conta pelo narrador de “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”: quando lemos que “D. Diogo Lopes era um infatigável monteiro” (HERCULANO, 19-- , p. 8), não há como não recordarmos do início da lenda no

nobiliário: “Este dom Diego Lopez era mui boo monteiro” (MATTOSO, 1980, p. 138), entretanto, o narrador-jogral segue, acrescentando situações que não estão contidas no *Livro de Linhagens*, bem aos moldes do que já observamos: “[...] neves da serra no inverno, soes dos estevaes no verão, noutes e madrugadas, disse se ria elle” (HERCULANO, 19-- , p. 8). Recordemos, portanto, que ao propor uma releitura da obra o autor não deixa de carregar nos discursos presentes nela também o seu contexto e o seu tempo.

Isso se faz textualmente notório, a nosso ver, no momento do resgate do senhor de Biscaia, cativo dos mouros: “[...] começou a ter medo de morrer, apesar de sua miseria. Bem sabía D. Diogo que a morte é a maior dellas todas; que não era o senhor de Biscaia atheu, philosopho, nem parvo” (HERCULANO, 19-- , p. 45). O trecho é evidentemente anacrônico ao narrador-jogral da Idade Média: pelo contrário, a voz narrativa reflete, muito crítica, sobre um conteúdo recorrente nos escritos de Herculano<sup>7</sup>, versando sobre a penetração das ideias Iluministas em Portugal. A apreciação, tão breve, na voz do narrador pode chegar a passar despercebido pelo leitor, todavia não nos parece que foi ali colocada ingenuamente e nem seria um resvalo do autor que, num lapso, se olvidou de como elaborou a voz narrativa.

Ora, o pequeno trecho supratranscrito pode ser uma das chaves de leitura para “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, pois, ao mencionar, ainda que sutilmente, as figuras do filósofo, do ateu e do parvo – praticamente igualando-as – joga luz sobre todo o relato acerca de crença ou

---

<sup>7</sup> “O Pároco da Aldeia (1825)”, coligida em *Lendas e Narrativas*, é um dos principais exemplos da produção de Herculano em que aflora a discussão acerca da penetração das ideias Iluministas em Portugal. Em tal obra, grosso modo, o narrador opõe as personagens de um velho prior de aldeia portuguesa, a serviço de seu povo, ao “Filósofo”, totalmente mergulhado no discurso racionalista, mas preservando, hipocritamente, as superstições populares. Podemos, então, estabelecer uma relação entre a narrativa que analisamos neste artigo e a que acabamos de mencionar. No entanto, tal temática emerge também em outras produções, como em suas cartas pessoais e, igualmente, no prólogo de *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* ou em composições como “Do Christianismo”, veiculadas em *O Panorama*, entre 1839 e 1843.

não-crença contido em *Lendas e Narrativas*, além de dialogar com as outras obras do autor português. Recordemos que, desde o princípio da narrativa, há um desafio do narrador-jogral para a sua suposta plateia acerca de crenças em tradições ou em figuras sobrenaturais e ele ainda prossegue, após censurar os que não creem: “Juro-vos que se me negaes esta certissima historia, sois dez vezes mais descridos do que S. Thomé antes de ser grande sancto. E não sei se eu estarei de animo de perdoar-vos como Christo lhe perdoou” (HERCULANO, 19-- , p. 7-8). O apóstolo Tomé é afamado por duvidar da ressurreição de Jesus, de acordo com o texto bíblico (Jo 20,24-29), e a tradição popular criou ditos relacionados ao mais cético dos seguidores de Jesus. A voz narrativa, propositadamente, se embasa nisso, criando dois principais efeitos: primeiro, o de um contador oral de histórias, que afirma a veracidade do que relata e interpela a plateia para que creia no que narra; depois, podemos perceber que, para além do recurso literário, há uma crítica aos que renegam as tradições pátrias ou mesmo semeiam as dúvidas sobre as crenças, tão importantes em Portugal até mesmo na sua construção de nacionalidade.

Outros também são os recursos utilizados na releitura da lenda contida no nobiliário medieval. Para dar um ritmo à narrativa e para que a figura do narrador-jogral não seja esquecida ao longo do enredo, entre os tantos acontecimentos da história, existem manifestações como: “Dirá agora alguém: – Era, por certo, o demonio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria! – Pois sabeis que não ía nada. / Por annos, a dama e o cavalleiro viveram em boa paz e união” (HERCULANO, 19-- , p. 11). Como bem recomendam Siqueira e Dezidério (2012), “As frequentes interrupções do narrador onisciente dirigindo-se aos narratários reproduzem o manejo da língua e os tópicos habituais de narradores populares que falam para seus expectadores” (p. 73), reforçando a ideia de que há um jogral apresentando um *rimance*.

Ao encerrar a história, por exemplo, o narrador-jogral opera como alguém que, novamente, dialoga com um grupo de ouvintes e realiza, por fim,

um apelo relacionado a D. Inigo Guerra: “Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada. / Mas a misericórdia de Deus é grande. Á cautella resem por elle um *Pater* e um *Ave*. Se não lhe aproveitar, seja por mim. Amen.” (HERCULANO, 19-- , p. 53). Ocorre a reafirmação da veracidade do que se relata e, ao fim, o pedido de orações tradicionais, já que D. Inigo não mais frequentou as liturgias católicas após o resgate de seu pai. Solicitar a reza do suposto público ouvinte é algo muito sério: remete a veracidade dos fatos relatados, além de que, o narrador deixa claro que, se a oração não surtir efeito ao filho da Dama, que seja para o que conta a história, o narrador-jogral.

Retornando à ideia de que “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI” pode ser uma crítica ao ceticismo do contexto de sua publicação, outros elementos, próprios da narrativa de Herculano, parecem corroborar a essa afirmação. A lenda contida no *Livro de Linhagens*, por exemplo, após a transformação da Dama, sumariza que “Depois, a cabo de tempo, foi este dom Diego Lopez a fazer mal aos Mouros, e prenderom-no e levarom-no pera Toledo preso” (MATTOSO, 1980, p. 139). Obviamente, guerrear com os árabes, sob o olhar dos cristãos no período dos relatos do nobiliário, poderia ser uma das formas de se redimir espiritualmente, porém, isso poderia não estar tão claro para os leitores oitocentistas, temporalmente muito afastados da Idade Média. Por isso, a narrativa de Herculano é pedagógica: o narrador-jogral cede a voz narrativa à personagem de D. Inigo e ele conta ao pajem, Brearte (outra figura que não está na lenda medieval), os motivos dos combates contra os muçulmanos:

E o cavalleiro começou o seu narrar: / “[...] Havia muitos annos que meu senhor pae se não confessava [...] / Certo domingo pela manhan, nasceu alegre o dia, como se fora de paschoa [...]. / Os sinos do mosteiro, lá em baixo no valle, tangiam tão lindamente que era um céu aberto. [...] / ‘Irei ter com o abbade – disse elle lá comsigo – quero confessar-me. [...]’ / O abbade era um velhinho, sancto, sancto, que não o havia mais. / Foi a elle que se confessou meu pae. Depois de dizer *mea culpa*, contou-lhe ponto por ponto a historia do seu

noivado. / 'Ui! filho – bradou o frade – fizeste maridança com uma alma penada! [...] / Sei a historia dessa mulher das serras. Está escripta ha mais de cem annos na ultima folha de um sanctoral godo do nosso mosteiro.' [...]” (HERCULANO, 19--., p. 18-19).

O narrador-jogral introduz a fala de D. Inigo e, a partir da expressão do narrador e do uso dos sinais de pontuação – os dois pontos e as aspas – ocorre a cessão da voz narrativa à personagem do filho do senhor de Biscaia. E, no trecho supratranscrito, há alguns pontos muito relevantes para observarmos a reelaboração da lenda medieval sob a pena de Herculano: primeiramente, o significado do domingo ensolarado, comparado ao Domingo de Páscoa. Ora, é no primeiro dia da semana que acontece, de acordo com a tradição (Jo 20,1-10), a ressurreição de Jesus. Nesse primeiro dia, segundo D. Inigo, D. Diogo busca a confissão – ou seja, a reconciliação e a penitência. Não é ingênua a descrição deste primeiro dia: “[...] anunciando o tempo de renovação e recomeço na vida do senhor de Biscaia” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 74), como a Páscoa é a festa da passagem – para os judeus, da terra da escravidão para a liberdade (Ex 12), ressignificada pelos cristãos como passagem da morte para a vida. Para a realização da confissão, D. Diogo profere a fórmula do reconhecimento pela culpa. Soares, entretanto, afirma que:

[...] ao longo da história, através da voz do narrador, vai emergindo a visão crítica e demolidora de Alexandre Herculano face às condutas da nobreza e do clero, sendo este último o principal responsável por uma cultura do medo, [...] da demonização de tudo o que não se coaduna com a visão da Igreja, visão marcada por um forte fundamentalismo religioso que remete para o plano de Satã todos os vestígios de relação do homem com o mundo pagão ou com o mundo árabe (SOARES, 2011, p. 20-21).

É fato que Herculano teve uma visão muito crítica acerca do clero e isso está representado em sua vasta produção<sup>8</sup>. O que ocorre, contudo, é que em “A

---

<sup>8</sup> Os romances históricos *Eurico, o presbítero* (1844) e *O Monge de Cistér* (1848) são exemplos importantes de como o autor deu importância à representação do clero em sua produção. Como já referimos, o autor também se envolveu em polêmicas com o clero português, por defender

Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral – Século XI*”, ao contrário do que menciona Soares, o velho abade é referido como um ancião muito bondoso – sem ironias da voz narrativa –, mas, inclusive, com repetições vocabulares acerca da santidade do monge, que podem ser explicadas como um recurso para aproximar o discurso narrativo da oralidade ou mesmo uma reiteração enfática da qualidade do velho abade. Embora, desde os tempos remotos, as crenças sincretizadas entre o cristianismo e o paganismo eram condenadas pelo clero, segundo Mattoso (1983), “[...] ninguém deixava de as praticar” (p. 66) e as narrativas de Herculano constroem os mouros de maneiras muito distintas, de acordo com o contexto narrativo de cada uma delas<sup>9</sup>, sendo que na narrativa que nos propomos analisar, o abade

[...] deu-lhe [a D. Diogo Lopes] por penitência ir guerrear os perros sarracenos por tantos annos quanto vivera em peccado, matando tantos delles quantos dias nesses annos tinham corrido. Na conta não entravam as sextas-feiras, dia da paixão de Christo, em que seria irreverencia tosquiar a vil relé de agarenos, cousa neste mundo mui indecente e escusada (HERCULANO, 19-- , p. 20).

Recordemos, no entanto, que esta é uma narrativa relatada sob o ponto de vista cristão – inclusive pela elaboração da voz do narrador-jogral circunscrito em um período histórico – e, por isso, abundam os termos, por vezes pejorativos, para designar os muçulmanos sob o discurso dos cristãos:

---

que o Milagre de Ourique (1139), mito fundante da nacionalidade portuguesa, era um relato falso. Herculano dirigiu críticas missivas ao Cardeal-Patriarca de Lisboa (1850) e, no mesmo ano, ao Padre Francisco Recreio (1800-1857). Mesmo em opúsculos como “Os Egressos” (1842) e “As Freiras de Lorvão” (1853), nos quais o autor defendia um tratamento humanitário para com os religiosos que foram atingidos pelo decreto de Extinção das Ordens Regulares (1834), Herculano teceu duras críticas ao clero. (MENDES, 2017, p. 23-74). Não é uma temática unilateral, mas que também perpassa, sem medo de generalizações, toda a obra do escritor.

<sup>9</sup> “O Alcaide de Santarém (950-960)”, presente em *Lendas e Narrativas*, está circunscrita historicamente no período de dominação muçulmana na Península Ibérica. Nesse texto, encontraremos a predominância do olhar islâmico sobre os cristãos. Algo diferente acontece no romance *Eurico, o presbítero*, em que prevalece o ponto de vista cristão. Em ambos os casos, o autor soube apreender, para a verossimilhança dos textos, as ditas visões, sendo que para cada crença o diferente é que era referido como o “infiel”.

mouros, agarenos, sarracenos e até mesmo perros ou cães. Então, mesmo que possa parecer que “[...] por detrás da sua bonomia e afabilidade [do abade] emerge o discurso persecutório e opressor da Igreja, um discurso que dissemina uma cultura de culpa, do medo e da satanização de qualquer outro tipo de manifestação religiosa que não seja a cristã” (SOARES, 2011, p. 22), o discurso do abade se circunscreve em um tempo histórico, no qual a narrativa está inserida. A ponderação do monge de que o senhor de Biscaia estava excomungado “Dos pés até á cabeça; por dentro e por fóra” (HERCULANO, 19-- , p. 19), era também o discurso corrente no medievo, assim como a penitência de matar os muçulmanos. Não nos parece, nesse caso, tanto uma crítica, mas, muito mais um elemento de circunscrição temporal da narrativa. Vejamos que a voz narrativa deixa claro ainda que “O bom do abbade animou-o, como a uma creança; consolou-o, como a um malaventurado” (HERCULANO, 19--, p. 19), sem, portanto, condenar a D. Diogo. Revelou-se um bom clérigo, dentro da mundividência em que estava inserido, como, muitas vezes, figuram as personagens de Herculano em oposição aos religiosos que prevaricam.

Ainda sobre esse tema, podemos recorrer a outro trecho da narrativa, quando, após ser resgatado pelo onagro encantado, Pardalo, D. Diogo Lopes tem a visão do inferno e “[...] lá viu passar de relance um demonio com um desconforme espeto nas mãos em que levava um judeu empalado” (HERCULANO, 19--, p. 51). Será que poderíamos, devido a esse excerto da narrativa, acusar, então, Herculano de antijudaísmo? Levando em consideração que, de fato, os judeus sofreram grandes perseguições ao longo da História, inclusive na Península Ibérica, a acusação não seria tão anacrônica, mas estamos diante de uma narrativa que se quer “medieval” – e, conforme demonstramos, foi construída para representar um jogral oralizando um *rimance*. Herculano, como historiador oitocentista, denunciou os abusos cometidos pela Inquisição Católica contra os judeus na Península Ibérica e, em “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogral* – Século XI”, está mais uma vez

trabalhando com recursos para circunscrever a história em um período distante do contexto oitocentista: o excerto transcrito é proferido pela voz do próprio narrador-jogral, que é proposto como um homem da Idade Média dentro da economia da narrativa e, portanto, conta a história com os seus recursos e também com os preconceitos de seu tempo – o Demônio popularmente característico e conhecido, portando um espeto nas mãos, e o judeu, representando todos os que professavam tal crença, como um proscrito eterno. Também nessas tentativas de circunscrição histórica da narrativa é possível entrever certa denúncia contra os fundamentalismos religiosos.

Temos ainda na releitura de Herculano sobre a lenda do nobiliário medieval outro elemento que não consta no *Livro de Linhagens*: o exclusivo relato sobre as origens da Dama. O abade menciona que a história constava na última folha um velho santoral godo havia mais de um século e, novamente, ocorre a cessão da voz narrativa – agora para o abade – que conta, de acordo com o narrador, “[...] a historia da formosa dama das serras, de *verbo ad verbum*, como estava na folha branca do sanctoral, [...] segundo lembranças do abbade” (HERCULANO, 19-- , p. 20). Atentemos que a voz narrativa, novamente, anuncia que outra personagem passará a relatar e o fundamento da exposição é um documento manuscrito, tantas vezes utilizado como comprovação das narrativas históricas. Isto é, é um recurso literário que as acompanha e lhes dá o caráter de veracidade que se deseja. Sumarizado, assim podemos encontrar o relato:

Narra-se, assim, a lenda do Conde Argimiro, o Negro, e Astrigildo Alvo. Argimiro, que ficara dois anos em Toledo, lutando nas guerras do Rei Wamba, ao voltar pra [sic] casa descobre o adultério da condessa, sua esposa, assassinando-a, por este motivo, junto com o seu amante Astrigildo. / [...] A mulher morta em estado de adultério seria, assim, a própria Dama que, centenas de anos depois, D. Diogo viria a encontrar nas penhas. Seu amante, Astrigildo, transformado num ónagro, será também retratado posteriormente, na história referente à D. Diogo e seu filho (ALVES, 2014, p. 53-54).

Obviamente, o trecho de Alves, que transcrevemos, é uma síntese da complexa narrativa que se dá dentro dos relatos de “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogra*l – Século XI”. Ponderemos que a dita origem da Dama não está registrada num documento qualquer: foi redigida em um *santoral godo*, ou um *hagiológico*, livro que reúne as festas calendarizadas dos santos, incluindo os seus hinos próprios. Primeiramente, isso remonta a uma tradição muito mais antiga – inclusive que a do *Livro de Linhagens* –, já que, historicamente, o domínio visigótico da Península Ibérica entrou em colapso no século VIII, dada a penetração árabe no território. Em suma: os relatos do velho abade não eram de uma santa e nem sobre a santidade, mas se inscrevia numa tradição muito antiga, registrada num manuscrito dedicado às histórias dos santos: não entre eles, mas na última página, como se fosse um comunicando: mesmo não sendo um feito de santidade, é digna de registro entre os feitos sobrenaturais. Isso não chega a desconstruir totalmente as intenções do nobiliário em filiar o senhorio de Biscaia a uma linhagem transcendente em busca de uma legitimação. Todavia, fundamenta a lenda em povos muito anteriores à formação do reino português, dialogando com as suas origens.

#### 4 CONCLUSÃO

O que Alexandre Herculano realizou em “A Dama Pé-de-cabra – *Rimance de um Jogra*l – Século XI” vai muito além de uma simples transcrição dos manuscritos medievais do *Livro de Linhagens*, não visando apenas atualizar, para o português moderno, o que se escreveu em *romance*. Averiguamos como a lenda inserida no nobiliário também tinha as suas particulares funções. Herculano, no entanto, vivendo em um período bastante conturbado para Portugal, busca, em sua produção literária, a revisitação de momentos-chave da História pátria, a fim de divulgá-los por meio de suas (re)elaborações ficcionais

e estabelecendo relações (inter)textuais com os mais diversos documentos pretéritos.

Essa narrativa, apesar de sua gradação fantástica não muito comum às obras do autor, não é contraditória com as outras produções coligadas em *Lendas e Narrativas*, nem mesmo com as outras publicações de Herculano, de período oitocentista. A elaboração do autor retoma diversas tradições, como a da contagem oral de lendas, mas também revisita o que fora documentado em fólhos medievais, apresentando críticas contemporâneas à sua publicação e apontando para a riqueza das tradições pátrias, mesmo que a sua preocupação não seja a de manutenção dos privilégios da nobreza, como era o do *Livro de Linhagens*.

#### REFERÊNCIAS

ALVES, Carla Carvalho. “A Dama Pé-de-cabra”: entre o histórico e o fantástico. *Revista Desassossego*, 6 (11), p. 48-59. São Paulo: Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/dessossego/article/view/79621>. Acessado em: 20/02/2020.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. *Para uma explicação de Portugal*. Lisboa: Instituto da Defesa Nacional, 1976.

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Lisboa: Bertrand, 19--.

HERCULANO, Alexandre. *Composições várias*. Lisboa: Bertrand, 19--.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MATTOSO, José. *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Lisboa: INCM, 1983.

MATTOSO, José (org.). *Potvgaliae Monvmenta Historica: A saecvlo octavo post Christvm vsqve ad qvintvmdecimvm ivssv academiae scientiarvm olisiponensis edita*. Lisboa: Academia de Ciências, 1980.

MENDES, Eduardo Soczek. *Alexandre Herculano, entre o Presbítero e o Monge: o (anti)clericalismo e as personagens religiosas em Monasticon (Eurico, o presbítero e O Monge de Cistér)*. 2017. 254 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/49574/R%20-%20D%20-%20EDUARDO%20SOCZEK%20MENDES%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado em: 19/03/2020.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1985.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves; DEZIDÉRIO, Felipe Hélio da Silva. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em “A Dama Pé-de-cabra”. *Revista Abril*, v. 4, n. 8, p. 67-84. Niterói: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense, 2012. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/revistaabril/rt/printerFriendly/29723/0>. Acessado em 20/02/2020.

SOARES, Ana Maria. A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano. *Revista Limite*, n. 5, p. 7-30. Cáceres: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía de la Universidad de Extremadura, 2011. Disponível em: <http://www.revistalimite.es/volumen%205/02soares.pdf>. Acessado em 19/03/2020.

Recebido em 21/03/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# *SINTO MUITO, DAVE: O DESLIGAMENTO/MORTE DE HAL 9000 NO ROMANCE E NO LONGA- METRAGEM 2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO*

*I'M SORRY, DAVE: THE TURNING OFF/DEATH OF HAL 9000 IN THE NOVEL  
AND IN THE FEATURE FILM 2001 – A SPACE ODYSSEY*

Mateus Lourenço Ribeirete<sup>1</sup>

Marcia Regina Becker<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise comparativa do desligamento/morte do personagem HAL 9000 presente no longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, e no romance homônimo publicado por Arthur C. Clarke, ambos de 1968. HAL 9000 é o computador inteligente da nave *Discovery One*, o personagem mais impactante, desenvolvido e humanizado do filme, o que não se repete no livro. Essas diferenças entre as obras apontam para uma valorização do personagem no longa-metragem, tratamento que é corroborado por um desfecho dramático de maior impacto na narrativa audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intermedialidade; cinema; Arthur C. Clarke; Stanley Kubrick.

**ABSTRACT:** This paper presents a comparative analysis of the turning off/death of the character HAL 9000 in the feature film *2001 – A Space Odyssey*, directed by Stanley Kubrick, and the homonymous novel, published by Arthur C. Clarke, both launched in 1968. Hal 9000 is the intelligent computer of the spaceship *Discovery One*, the most shocking, developed and humanized character in the film that does not appear in the book. These differences between the two works point out to a major character appreciation in the film, which is corroborated by a dramatic outcome of greater impact on the audiovisual narrative.

<sup>1</sup>Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6162-6048>. E-mail: [mribeirete@gmail.com](mailto:mribeirete@gmail.com).

<sup>2</sup>Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral na área de Letras no Shakespeare Institute - University of Birmingham - Grã-Bretanha. Professora adjunta da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: E-mail: [marcia.r.becker2009@gmail.com](mailto:marcia.r.becker2009@gmail.com).

**KEYWORDS:** Intermediality; film; Arthur C. Clarke; Stanley Kubrick.

### 1 KUBRICK, CLARKE, HAL 9000

Em abril de 2018, o lançamento do filme *2001 – Uma Odisseia No Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, completou 50 anos. O longa-metragem em questão permanece consagrado como um dos mais aclamados da história do cinema. Não ocasionalmente, em junho, outro *2001* completou 50 anos: trata-se do romance homônimo, publicado por Arthur C. Clarke.

Essa descrição exige minúcias: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke escreveram juntos o roteiro de *2001 – Uma Odisseia No Espaço*. Concomitantemente, Clarke finalizava o livro de mesmo título. Kubrick então dirigiu o longa-metragem — Clarke publicou o romance poucos meses depois da obra chegar aos cinemas. Dessa forma, o processo não caracteriza uma novelização, a adaptação de um filme para um livro. E também, ao contrário de inúmeros exemplos da relação entre literatura e cinema, não se trata de uma adaptação fílmica. Isso porque os dois autores trabalharam juntos na criação de filme e livro, cada qual priorizando sua área — Kubrick, a cinematográfica; Clarke, a literária.

Naturalmente, romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço* receberam tratamentos distintos. Esses tratamentos distintos implicaram diferenças no personagem HAL 9000, o computador inteligente da nave *Discovery One*, a qual ruma a Saturno (livro) e Júpiter (filme – uma alteração meramente visual) com uma tripulação humana para investigar indícios de um monolito, artefato extraterrestre apresentado em diferentes contextos ao longo da trama. HAL 9000 é provavelmente o personagem mais impactante, desenvolvido e humanizado do filme, o que não se repete no livro – apesar de suas ações no enredo serem as mesmas nas duas obras.

Este artigo fornece um olhar atencioso ao momento em que Hal é desligado, isto é, morto. Antes de abordar este desfecho, no entanto, detalharemos as peculiaridades da criação de ambos os *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, exporemos nossos alicerces teóricos e também levantaremos as etapas do enredo que antecedem o fechamento em questão.

## 2 ENTRE ROMANCE E LONGA-METRAGEM

Este artigo parte dos estudos de intermedialidade, campo definido por Claus Clüver como “todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 2). Para ele, trata-se de “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’.” (CLÜVER, 2011, p. 9)

Para Irina Rajewsky (2012, p. 16), a intermedialidade corresponde a “um termo guarda-chuva” que demonstra como “várias abordagens críticas utilizam o conceito, sendo que a cada vez o objeto específico dessas abordagens é definido de modo diferente e a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações”. Segundo ela, a intermedialidade é uma “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKI, 2005, p. 18). Este trabalho parte também de premissas expostas por Robert Stam (2006), isto é, de que não há degraus entre as artes. O autor rejeita ideias de inferioridade intermediática, evitando, por exemplo, pensar em uma adaptação pelo que ela *perde* em relação ao texto-fonte, mas sim no que também lhe é acrescentado – o enaltecimento da perda em relação ao ganho é um preconceito comum, principalmente, quando obras literárias são adaptadas para o cinema.

Valendo-se da ideia de transposição midiática<sup>3</sup> de Rajewsky (2005, p. 9) – “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” –, procuraremos entender de que maneira a discrepância entre as mídias pode ter resultado em diferentes abordagens para o desligamento do personagem HAL 9000, partindo do princípio de que “[...] no estudo de transformações e adaptações intermediárias deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2006, p. 17) e enxergando o cinema como “uma forma estética (como a literatura), que utiliza a imagem, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja sequência (isto é, a organização lógica e dialética) é uma linguagem” (AUMONT, 2008, p. 173).

No que tange ao nosso objeto, o processo de composição das obras *2001 – Uma Odisseia no Espaço* é mais complexo do que o usual (RIBEIRETE, 2015). Isso porque nem romance, nem longa-metragem derivaram completamente um do outro. Conforme o próprio Clarke (1972, p. 14):

Depois de alguns anos disso, senti que, quando o romance finalmente saiu, deveria ser “de Arthur Clarke e Stanley Kubrick; baseado no roteiro de Stanley Kubrick e Arthur Clarke” – enquanto o filme deveria ter os créditos invertidos. Isso ainda me parece a aproximação mais precisa da complicada verdade.”<sup>4</sup>.

Ambos os trabalhos foram desenvolvidos concomitantemente, com os dois autores se auxiliando tanto na literatura quanto no cinema. O relato minucioso

<sup>3</sup> Apesar das peculiaridades do processo criativo de *2001*, a categoria de transposição midiática, umas das três levantadas por Irina Rajewsky, serve ao propósito de análise do artigo. As outras duas são *combinação de mídias* e *referências intermediárias* (RAJEWSKY, 2005).

<sup>4</sup> “After a couple of years of this, I felt that when the novel finally appeared it should be ‘by Arthur Clarke and Stanley Kubrick; based on the screenplay by Stanley Kubrick and Arthur Clarke’ – whereas the movie should have the credits reversed. This still seems the nearest approximation to the complicated truth.” Tradução nossa.

de todo o processo cabe ao próprio Arthur C. Clarke, no livro *The Lost Worlds of 2001* (1972), e mais recentemente em *2001: Uma odisseia no espaço* (2018), de Michael Benson.

Isto posto, torna-se possível discorrer sobre a intermedialidade envolvida em *2001: Uma Odisseia no Espaço* sem produzir incoerências cronológicas: o livro não é uma novelização do filme; o filme não é uma adaptação do livro. Clarke e Kubrick partiram do conto *A Sentinela*, escrito por Clarke e publicado em 1951 (CLARKE, 2013), para o início do romance, para então o roteiro influenciar diretamente no próprio romance, o qual foi lançado dois meses após o longa-metragem – o que contribui para confundir a questão toda.

### 3 HAL 9000: PERSONAGEM E APRESENTAÇÃO

HAL 9000 não é um personagem humano, nem mesmo orgânico. Trata-se de um computador. Este corpo sintético também não é um robô antropomórfico em sua constituição física, como o Homem de Lata (*Mundo Mágico de Oz*), C-3PO (franquia *Star Wars*) ou Marvin (*Guia do Mochileiro das Galáxias*). No romance e no longa-metragem *2001*, sua estrutura corpórea é representada pelos painéis de controle da nave *Discovery One*, onde habitam os astronautas – humanos – da trama. O nome HAL provém de *Heuristically Programmed ALgorithm*, ou computador de programação Heurístico-Algorítmica (CLARKE, 2013). No fotograma a seguir (Figura 1), demonstramos a primeira aparição da lente associada ao personagem.

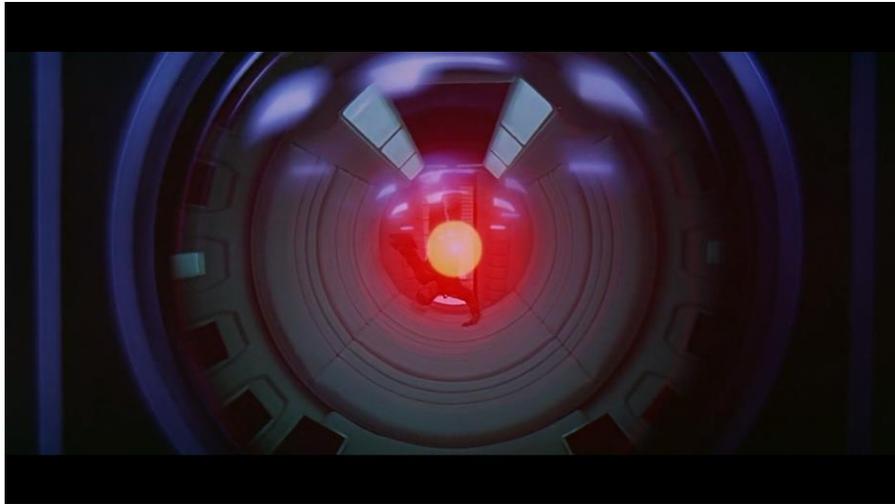


Figura 1: Hal ainda não apresentado. Ao fundo, captura-se o movimento de Bowman.

Fonte: KUBRICK, 00:57:30.

Hal interage com os tripulantes por meio de uma voz humana, cuja interpretação, no longa-metragem, coube a Douglas Rain. Das interações entre os personagens humanos e o computador (em ambas as mídias), extrai-se habilidade para o jogo de xadrez; reconhecimento de faces; leitura labial; apreciação artística e interpretação de emoções por parte deste último, que também se classifica como infalível. Ele passaria tranquilamente pelo Teste de Turing, o qual visa a determinar se uma máquina é capaz de pensar (TURING, 1950).

De acordo com o cientista de computação Michael Mateas (2006), HAL 9000 pode ser uma representação das aspirações de todo o campo da inteligência artificial. Da mesma forma, J.P. Telotte (2001) sugere que Hal represente o papel da tecnologia no desenvolvimento do homem. Não à toa, partindo da arte para a realidade, este personagem impulsionou pesquisas na área de inteligência artificial (MATEAS, 2006). Isso pode ser constatado até pela publicação do livro *HAL's legacy*, organizado por Murray S. Campbell (2007), inteiramente dedicado à influência de HAL 9000 no campo da computação.

Em se tratando de uma máquina bastante avançada para a tecnologia da época (e ainda não replicada em nossos tempos), pode-se afirmar que a criação de Hal enquanto um computador provido de inteligência artificial desenvolvida não partiu de um referencial já estabelecido na sociedade. Pelo contrário, não existiam, como ainda não existem, máquinas tão sagazes quanto aquela da nave Discovery One. (RIBEIRETE, 2015, p. 27).

Em busca de precisão científica, então, Kubrick e Clarke procuraram Marvin Minsky, co-fundador do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) e pioneiro na pesquisa de inteligência artificial, para auxiliá-los no roteiro (STORK, 2007). Clarke (1972) registra como desenvolveu, com Kubrick, um largo plano de fundo sobre o desenvolvimento científico do universo de *2001*, incluindo as possíveis implicações socioculturais da existência de HAL 9000, bem como da descoberta de um monolito extraterrestre. Por motivos diversos, parte considerável dessas minúcias de *worldbuilding* – a construção do universo ficcional – foi cortada das duas obras.

Antes de comparar HAL 9000 em termos de qualidade, vale oferecer uma perspectiva de quantidade. Na Figura 2, demonstramos o espaço ocupado pelo personagem no romance, tomando como base a edição brasileira da Editora Aleph (CLARKE, 2013) e as divisões de capítulos da obra.

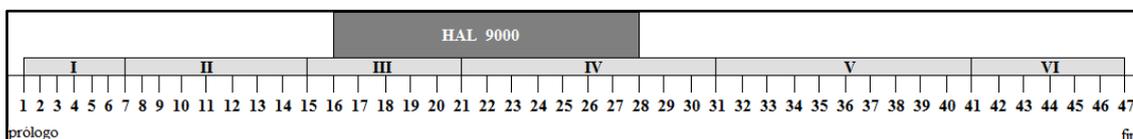


Figura 2: participação de Hal no romance – 28% (78/274 páginas).

Fonte: RIBEIRETE, 2015.

Na Figura 3, demonstramos a participação de HAL 9000 no longa-metragem. As seções são oferecidas pelo próprio diretor, que divide a película em quatro partes, todas anunciadas por telas pretas.

		HAL 9000		
I	II	III	IV	
0 min	20 min	54 min	117 min	142 min

Figura 3: Participação de Hal no filme – 44% (63/142 minutos).

Fonte: RIBEIRETE, 2015.

Esta questão quantitativa fornece o primeiro indício de uma constatação clara àqueles acostumados com as duas versões de *2001 – Uma Odisseia no Espaço*: Hal é um personagem mais importante – isto é, impactante e desenvolvido – no longa-metragem do que no romance. Isso fica ainda mais nítido quando o computador é comparado aos personagens humanos.

No romance, os astronautas Bowman e Poole, empáticos, nos parecem mais humanizados, expressando ânimo com sua missão, ao passo que o filme insere os dois em um contexto de tédio inexpressivo. Quanto ao sobrevivente Bowman, “a audiência aprende menos sobre seus sentimentos e seu interior do que sobre os de Hal<sup>5</sup>” (FALSETTO, 2001, p. 126). A cinematografia corrobora com essas diferenças:

A utilização frequente dos planos subjetivos também reforça a aproximação do público com a máquina. Ao aplicá-la exclusivamente em HAL 9000, Kubrick, adepto desse tipo de montagem, demonstra a meticulosidade dedicada à personagem. Afinal, outro fator a ser levado em conta ao se comparar duas obras é a preferência pessoal de cada realizador. (RIBEIRETE, 2015, p. 52).

<sup>5</sup> “The audience learns less about his feelings and inner life than we do about HAL’s.” Tradução nossa.

Outra escolha cinematográfica é determinante: não há planos subjetivos, isto é, aqueles do ponto de vista do personagem, dos personagens humanos — apenas de Hal. O que converge com a síntese elaborada pelo próprio Arthur C. Clarke (1972, p. 76): “o filme *2001* foi frequentemente criticado pela ausência de interesse humano, e por não ter personagens reais — exceto HAL”<sup>6</sup>.

O vilão sintético, não só proporcionalmente mais presente na tela do que nas páginas, é um personagem maior no cinema devido ao contraste com os personagens humanos, cujo ânimo foi afastado por Kubrick até conferir a eles uma postura entediada, e um semblante entediante. Ademais, a atmosfera visual permitiu aos realizadores um traço não explorado no romance – muito provavelmente porque, na literatura, simplesmente não traria a mesma comoção. Referimo-nos à onipresença do personagem HAL 9000 (RIBEIRETE, 2015), cuja lente, mesmo quando silenciosa, é constantemente retratada na nave *Discovery One* em diferentes ambientes, enquadramentos e contextos. Nossos olhos não escapam de Hal, este já consagrado como um dos maiores vilões da história do cinema, como atesta o Instituto Americano de Cinema (2003).

#### 4 O DESLIGAMENTO/MORTE

Enquanto o livro praticamente não fornece descrições visuais de HAL 9000, o filme nos mostra este personagem seguidamente após apresentá-lo em uma entrevista da qual participa – tratado como mais um membro da tripulação – junto a seus colegas humanos. A principal diferença inicial de tratamento cabe

---

<sup>6</sup> “The movie *2001* has often been criticised as lacking human interest, and having no real characters — except HAL.” Tradução nossa.

ao *foreshadowing* explícito do romance, cujo narrador onisciente informa que apenas Hal sabia o propósito verdadeiro da missão dos tripulantes a Saturno — indução muito menos explícita e muito mais aberta no longa-metragem.

Poole e Bowman haviam muitas vezes se referido jocosamente a si mesmos como cuidadores ou zeladores a bordo de uma nave que, na verdade, poderia funcionar sozinha. Teriam ficado surpresos, e bastante indignados, ao descobrir o quanto de verdade essa piada continha. (CLARKE, 2013, p.144).

No enredo, a *Discovery One* rumo a Saturno (no romance) e a Júpiter (no longa-metragem) para investigar os sinais do um monolito apresentado na Terra e na Lua em momentos anteriores da trama (de ambas as mídias). Neste trajeto, o supostamente infalível HAL 9000 indica uma falha na antena AE-35, o que exigiria reparo externo. Bowman e Poole passam a desconfiar do computador e planejam desligá-lo. Ciente disso, Hal é responsável pela morte de Poole no reparo externo em questão. Uma vez atingido este ponto sem retorno, a tripulação que hibernava também é morta pelo vilão sintético, restando apenas David Bowman – a quem resta a missão de desligar HAL 9000.

Na literatura, este momento ocorre no capítulo “No vácuo” (28), cujo primeiro trecho descreve o caos no interior da nave depois de Hal ter aberto duas de suas portas. Um cambaleante Bowman sente a extração de atmosfera da *Discovery One*, observando também como o som passa a dar lugar ao completo vácuo. Desprovido de oxigênio, ele caminha pela centrífuga da nave em direção ao abrigo de emergência. O astronauta lá chega, tão logo respirando após utilizar um cilindro de oxigênio. HAL 9000 é mencionado quando Bowman se encontra no Convés de Controle da *Discovery One*:

Ele [Bowman] só havia estado ali uma vez, enquanto a instalação ainda estava em andamento. Tinha se esquecido de que havia uma lente de *input* visual vasculhando a pequena câmara, que, com suas fileiras milimetricamente distribuídas e suas colunas de unidades

lógicas de estado sólido, mais pareciam um cofre de depósito de segurança de um banco. Percebeu no mesmo instante que o olho havia reagido à sua presença. (...) (CLARKE, 2013, p. 208).

O computador tenta iniciar uma conversa, mas é ignorado por Bowman, a essa altura definido por ele mesmo como “um neurocirurgião amador, executando uma lobotomia, além da órbita de Júpiter” (CLARKE, 2013, p. 208). As falas de Hal são intercaladas com apontamentos do narrador, o qual esclarece como seria necessário “cortar os centros mais elevados daquele cérebro brilhante, mas doentio, e deixar os sistemas de regulação puramente automáticas em operação” (CLARKE, 2013, p. 208). O astronauta, então, passa a retirar blocos de memória do ultracomputador. Hal reage conforme os blocos são removidos. Bowman se pergunta se aquela máquina sente dor, porém não cessa sua operação. Desconsiderando os apelos de Hal, o protagonista extrai os blocos “realimentação cognitiva”, “reforço de ego” e “autointelecção” e o computador adota frases já próximas do delírio:

Eu sou um computador Hal 9000, Produção Número 3. Tornei-me operacional na fábrica de Hal de Urbana, Illinois em 12 de janeiro de 1997. Zebras caolhas de Java querem mandar fax para moça gigante de Nova York. O rato roeu a roupa do rei de Roma. Dave... Você ainda está aí? Você sabia que a raiz quadrada de 10 é 3 ponto 162277660168379...? Log 10 à base  $e$  é zero ponto 434294481903252... correção, isso é  $\log e$  à base 10... A recíproca de três é zero ponto 33333333333333333333... dois vezes dois é... dois vezes dois é... aproximadamente 4 ponto 1010101010101010... Acho que estou tendo um pouco de dificuldade... (CLARKE, 2013, p. 210).

Por fim, HAL 9000 canta *Daisy Bell*, composição de Harry Dacre que, não por acaso, em nosso universo já havia sido *cantada* por um computador, isto é, no laboratório da IBM em 1961:

Meu primeiro instrutor foi o dr. Chandra... ele me ensinou a cantar uma canção... ela é assim... “*Daisy, Daisy, give me your answer do. I’m half crazy over my love of you...*”. (CLARKE, 2013, p. 210).

O computador aflito então se apresenta como se não conhecesse seu interlocutor, agora em ritmo e entonação irreconhecíveis. David Bowman extrai o último bloco restante e Hal é completamente desconectado. Encerrado este momento, o andamento do enredo é muito similar ao do longa-metragem.

Com base na descrição aqui fornecida, fica claro como o desligamento em geral, do ponto de vista de enredo, é em si bastante parecido com o do romance — em suas características maiores, até idêntico em ambas as mídias. O leitor que não tenha tido contato com o livro certamente poderia identificar, no filme, cada um desses elementos descritos. Essa é, sem grande margem de erro, a primeira conclusão ao se comparar o desligamento de HAL 9000 em romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço*.

No entanto, este desligamento – poderíamos chamar de *morte?* – obteve um enorme impacto cinematográfico. E se o enredo é, grosso modo, igual – o já solitário Bowman enfrenta a falta de oxigênio até conseguir adentrar o centro de memória do ultracomputador –, a execução nos coloca diante de uma proposta distinta. A começar pelas cenas de completo silêncio, representando o vácuo. Este recurso adquire uma dimensão muito maior no cinema do que na literatura, tendo em vista a natureza das mídias. O som é eventualmente restaurado (por Bowman, após fechar uma escotilha), e o receptor várias vezes se vê diante de HAL 9000 em plano detalhe. Então ouvimos a respiração de Bowman juntamente à *mea culpa* de Hal, que luta – agora retoricamente – pela própria sobrevivência:

O que pensa que está fazendo, Dave? Dave, acho que mereço uma resposta à minha pergunta.

Sei que não estive muito bem, mas agora posso lhe garantir com muita certeza que tudo vai ficar bem de novo. Eu me sinto bem melhor agora. De verdade.

Escuta, Dave... vejo que ficou muito chateado com isso. Francamente, acho que deveria sentar-se calmamente, tomar um tranquilizante e repensar tudo isso.

Reconheço que tomei decisões insatisfatórias recentemente, mas posso lhe garantir com absoluta certeza que meu trabalho voltará ao normal. Ainda tenho o maior entusiasmo e confiança na missão. E quero ajudá-lo. Dave, pare. Pare, sim? (KUBRICK, 01:49:49–01:52:06).

O centro de memória de HAL 9000 é representado por uma sala vermelha e apertada (Figura 4). Como no romance, as súplicas de Hal crescem conforme seus blocos são removidos por Bowman. Seu tom de voz se torna mais baixo e suas palavras se arrastam, indicando uma reação instantânea à “lobotomia” realizada pelo astronauta.



Figura 4: Hal à direita, testemunha de seu desligamento.

Fonte: KUBRICK, 01.52.30.

O personagem segue com comentários cada vez mais diretos e repetitivos, até finalmente afirmar que sente medo:

Pare, Dave. Dave, pare, sim? Pare, Dave. Tenho medo. Estou com medo, Dave. Dave... minha consciência está se esvaindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Minha consciência está se esvaindo. Tenho certeza absoluta. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Estou... com medo. (KUBRICK, 01:52:08).

Por fim, novamente em desenvolvimento similar ao do romance, Hal se apresenta ao astronauta – e testemunhamos uma voz diferente: “Sou um computador HAL 9000. Entrei em funcionamento na usina HAL em Urbana, Illinois em 12 de janeiro de 1992. Meu instrutor foi o Sr. Langley, e ele me ensinou a cantar uma música. Se quiser ouvi-la, posso cantá-la para você” (KUBRICK, 01:54:03).

Concordamos com Falsetto (2001, p. 126) quanto a essa cena fornecer um momento de enorme empatia pelo personagem, a essa altura um inegável vilão sintético e monótono que deliberadamente assassinou seres humanos: “em um filme que geralmente opera em um modo bastante abstrato e distanciado, os espectadores nutrem simpatia por Hal quando ele é finalmente desconectado<sup>7</sup>”. Depois de muito ignorá-lo, Bowman finalmente responde o computador, pedindo para ouvir a música mencionada por Hal. Mateas (2006, p. 115-116) afirma que “enquanto Bowman desativa as maiores funções mentais de Hal, os espectadores experienciam tristeza e pena pelo óbvio medo e dor<sup>8</sup>” do personagem. Em sua última fala, HAL 9000 canta “Daisy Bell” (como no livro), sua voz já irreconhecível — outra distinção mais impactante no cinema, tendo em vista que nós tanto o *escutamos* ao longo da película e, portanto, reconhecemos o contraste e o conseqüente drama expresso por

---

<sup>7</sup> “In a film that generally operates in a fairly abstract, distanced mode, the audience feels sympathy for HAL when he is finally disconnected.” Tradução nossa.

<sup>8</sup> “Finally, as Bowman deactivates HAL’s higher mental functions, the audience experiences sadness and pity at HAL’s obvious fear and pain.” Tradução nossa.

aquela voz. Enquanto ele canta, um último plano detalhe de Hal (Figura 5) novamente expõe um reflexo de Bowman ao centro.

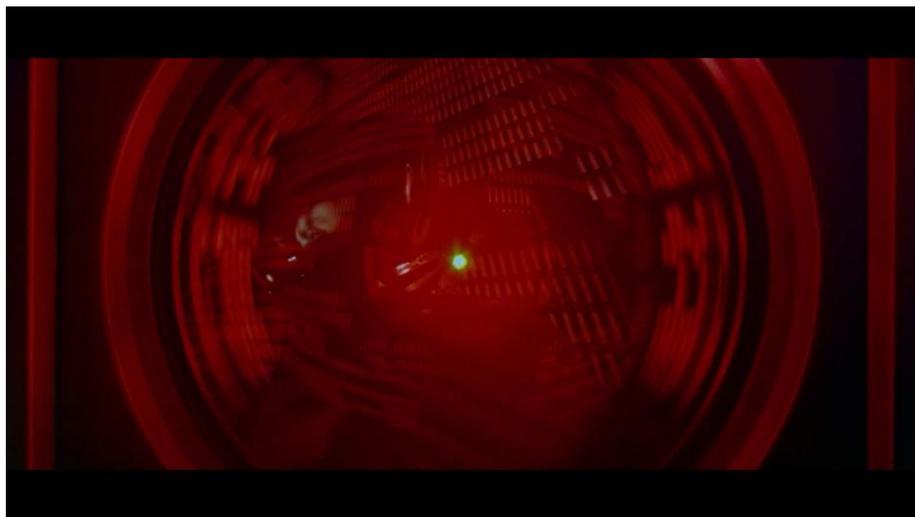


Figura 5: último plano detalhe de Hal. No reflexo, Dave Bowman.

Fonte: KUBRICK, 01.55.04.

O encerramento do enredo, em linhas gerais, também se assemelha ao do romance, em que pese a maior vagueza do longa-metragem, tão próximo de um poema visual. Uma tela preta anuncia a quarta parte do longa-metragem.

Tanto no livro quanto no filme *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, HAL 9000 é um computador assassino monótono. Apesar disso, no filme, movido por empatia, há uma clara tendência por parte do espectador de sentir a mais genuína *pena* por este personagem. O desligamento de Hal é, para Ciment (2010, p. 98), “uma das sequências mais comoventes da obra de Kubrick”. Certamente, há uma carga dramática notável no desfecho deste personagem, desfecho este que apenas reforça a diferente proposta de HAL 9000 no longa-metragem. Não obstante um arco de transformação igual, o personagem fílmico é *maior*.

Como causa de nossa afeição por Hal, e também como consequência, outra característica da evidente discrepância entre romance e longa-metragem

– o primeiro, com maiores preocupações narrativas; o segundo, com a experiência estética –, fica evidente parte final da trama, já sem HAL 9000. Kubrick parte do princípio de que “quanto mais aberta a experiência, mais os espectadores podem se relacionar a ela”<sup>9</sup> (FALSETTO, 2001, p. 134), e suas sequências longas, não verbais e nada explicadas atestam como “o próprio tempo parece ser o personagem principal, transcorrendo diante dos nossos olhos, silenciosamente, sem explicação, sem que nada perturbe a sua dissolução. Estamos livres para devanear à vontade: um verdadeiro mistério” (CARRIÈRE, 2006, p. 122). Os planos longos são frequentes em toda a carreira de Stanley Kubrick. Para Falsetto (2001, p. 28), essa ausência de cortes nos permite “manter uma integridade dramática” capaz de fazer com que espectadores “possam se perder no fluxo narrativo”<sup>10</sup>. A redução dos diálogos também pode ser creditada ao estilo do diretor, para quem

O que há de melhor em um filme é quando o efeito é criado pelas imagens e pela música. A linguagem, quando a utilizamos, deve ser, claro, a mais inteligente e imaginativa possível, mas eu ficaria bem interessado em fazer um filme sem nenhuma palavra, se pudesse achar um meio de fazê-lo. (CIMENT, 2010, p. 123).

A partir disso, enfim, testemunhamos a descaracterização de David Bowman (e uma inversamente proporcional valorização de HAL 9000). Esta descaracterização provém da natureza subjetiva do filme: para que o público se relacione àquele desfecho estritamente visual e enigmático, Bowman foi repensado como “uma *tabula rasa* na qual os espectadores podem se projetar e da qual podem partilhar. Por meio dele, eles podem participar da jornada do

---

<sup>9</sup> “*The more open the experience, the more viewers can relate to it.*” Tradução nossa.

<sup>10</sup> “*The use of long takes (...) helps maintain dramatic integrity in a way that a more classically oriented style of editing (...) might not. The long take, as used here, invites a process whereby viewers can lose themselves in the narrative flow.*” Tradução nossa.

personagem” (FALSETTO, 2001, p. 133)<sup>11</sup>. E assim, “sem essa preocupação, por prioridades divergentes, a contraparte literária tem como foco o desenvolvimento da narrativa, e também não evita o desenvolvimento da personalidade dos astronautas” (RIBEIRETE, 2015, p. 51). Do ponto de vista do espectador, o desligamento de Hal é, sem dúvidas, uma morte dolorosa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queira o receptor ou não, adaptações estão sempre sujeitas às preferências pessoais de seus realizadores. Mesmo que Clarke e Kubrick tenham elaborado as obras em conjunto, no mesmo contexto espaço-temporal, isso não anula a individualidade de cada autor, bem como de cada mídia. Como aponta Robert Stam:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2007, p. 27).

A existência de duas propostas diferentes – mesmo para uma obra de mesmo título, pensada pelos dois artistas – retoma o valor do processo adaptativo, sobre o qual Linda Hutcheon se posiciona com otimismo:

A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ajustar as histórias para que agradem seu novo público. (HUTCHEON, 2011, p. 10).

<sup>11</sup> “Bowman’s blank personality acts as a kind of *tabula rasa* onto which viewers can project and partake. Through him, they can participate in the character’s journey.” Tradução nossa.

Mesmo com o fato de Clarke e Kubrick se responsabilizarem juntos pelo mesmo título, trabalhando com um enredo igual, lidando com lançamentos praticamente simultâneos, há diferenças notáveis de execução, e essas diferenças refletem no personagem HAL 9000, de cujo desfecho tratamos. “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Para além das preocupações específicas a cada mídia – uma maior ênfase narrativa, no caso do livro, e estética, no caso do filme –, essas preocupações por si só não garantiriam o sucesso de suas propostas. O êxito da execução de romance e longa-metragem *2001 – Uma Odisseia no Espaço* cabe a Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. Passa o tempo, sobrevivem as obras-primas: no fim das contas, como postulou Kubrick (citado em CAHILL, 2011), “se uma obra é boa, o que você diz sobre ela normalmente é irrelevante”<sup>12</sup>. Cientes de nossa irrelevância, acreditamos que ainda há muito a ser dito sobre execuções primorosas como estas.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 2008. 6. ed.

BENSON, Michael. *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, e a Criação de uma Obra-prima. Tradução de Álvaro Hattner e Cláudia Carina. São Paulo: Todavia, 2018, 1. ed.

CAMPBELL, Murray S. “An Enjoyable Game”: How HAL plays chess. In: STORK, David G. (org.). *HAL’s Legacy: 2001’s computer as dream and reality*. Massachusetts: MIT, 2007.

CAHILL, Tim. *The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick in 1987*. Rolling Stone, 7 mar. 2011. Disponível em:

<sup>12</sup> “If the work is good, what you say about it is usually irrelevant.” Tradução nossa.

<http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307> . Acesso em jun. 2018.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, 6. ed.

CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CLARKE, Arthur C. *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2013.

CLARKE, Arthur C. *The Lost Worlds of 2001*. Nova York: Signet, 1972.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. – Vol. 1, n. 2 (novembro 2011). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

CLÜVER, Claus. Inter Textus, Inter Artes, Inter Media. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* – Vol. 14, n. 1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick: A filmografia completa*. Tradução de Carlos Sousa de Almeida. Colônia: Taschen, 2013.

FALSETTO, Mario. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport: Praeger Publishers, 2001. Edição Kindle.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

INSTITUTO AMERICANO DE CINEMA – AFI (American Film Institute). *AFI's 100 greatest heroes and villains*. 2003. Disponível em <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>. Acesso em jun. 2018.

KUBRICK, Stanley. *2001: A Space Odyssey (2001 – Uma Odisséia no Espaço)*. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. País de produção: EUA; Reino Unido. Produtora: Metro Goldwyn Mayer. Ano de produção: 1968. Disponível em: Blu-ray (148 min), wide screen, color, Warner Home Video Brasil, 2007.

MATEAS, Michael. Reading HAL: Representation and Artificial Intelligence. In: KOLKER, Robert (org). *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey: New Essays*. Oxford University Press, 2006. Edição Kindle.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatés/Intermedialities*, nº 6, 2005, p. 43-64. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

RIBEIRETE, M. L. *HAL 9000: uma comparação entre romance e longa-metragem 2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, nº 51, p. 19-53. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jul/dez 2006.

STORK, David G. Scientist on the set: an interview with Marvin Minsky. In: STORK, David G. (org.). *HAL's Legacy: 2001's computer as dream and reality*. Massachusetts: MIT, 2007.

TELOTTE, J. P. *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TURING, Alan. *Can machines think?* Oxford: Oxford University Press, 1950. Disponível em: <http://mind.oxfordjournals.org/content/LIX/236/433.full.pdf+html>. Acesso em jun. 2018.

Recebido em 01/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# NARRATIVAS ORDINÁRIAS: QUADRINHOS DE HORROR E CINEMA MARGINAL NOS ANOS DE CHUMBO

GROSS NARRATIVES: HORROR COMICS AND MARGINAL FILM IN BRAZILIAN  
MILITARY DICTATORSHIP

André Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho se propõe investigar aspectos de intermedialidade e de multimodalidade no filme de curta-metragem intitulado “O Acordo” (1968), escrito e dirigido por Ozualdo Candeias, e na história em quadrinhos intitulada “Noite Negra”, escrita por Rubens F. Lucchetti e ilustrada por Nico Rosso. Para tanto, serão focalizadas quer as relações entre essas duas obras narrativas, uma vez que ambas são transposições de uma história originalmente veiculada na TV (no programa “Além, muito além do além”), quer elementos intermediários constitutivos de cada uma delas. Serão destacados os aspectos de experimentalismo estético e posicionamento político-social nas duas obras, analisando-as dentro de seu contexto de produção e recepção, que foi o período mais repressor da ditadura militar brasileira. O objetivo será demonstrar a sua relativa independência em relação à obra original que se perdeu, assim como a sua relevância histórico-cultural enquanto produções de oposição ao regime militar.

**PALAVRAS-CHAVE:** intermedialidade; cinema marginal; quadrinhos de horror; ditadura militar; José Mojica Marins

**ABSTRACT:** This paper aims to investigate aspects of intermediality and multimodality in the short film “The Agreement”, written and directed by Ozualdo Candeias, and in the comics “Black Night”, written by Rubens F. Lucchetti and illustrated by Nico Rosso. To this end, we will focus on a number of relations between these two narratives, since both are transpositions of a story originally aired on TV (in the show called “Beyond, Beyond, Beyond”), and on the intermediate elements constitutive of each of them. Aspects of aesthetic experimentalism and social-political positioning will be highlighted and analyzed within their context of production and reception, which was the most repressive period of the Brazilian military dictatorship. The aim will be to demonstrate its relative independence from the original work that has been lost, as well as its historical and cultural relevance as productions of opposition to the military dictatorship.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo- Brasil. E-mail: [androsrenatus2017@gmail.com](mailto:androsrenatus2017@gmail.com).

**KEYWORDS:** intermediality; marginal film; horror comics; military dictatorship; José Mojica Marins

## 1 JOSÉ MOJICA MARINS: INTERMIDIALIDADE E MULTIMODALIDADE

Dentre toda a controvérsia estética e “moral” despertada pelo cineasta José Mojica Marins<sup>2</sup>, em mais de 50 anos de carreira, temos que dar crédito a uma inquestionável competência do diretor: sua robusta disposição em utilizar com desenvoltura – e utilizar-se de – diferentes meios. Neste trabalho, utilizaremos o termo *meio* (mídia) segundo a clássica concepção de Marshall McLuhan: diferentes meios possuirão diferentes estruturas particulares e modos peculiares de *serem* a mensagem (“o meio é a mensagem”, conforme sentenciou o professor canadense). Não fosse tal estratégia, o personagem Zé do Caixão – sua criatura maior, seu alter-ego – provavelmente não teria alçado a esfera quase mítica na qual hoje se encontra, assimilado de tal forma na cultura popular brasileira que lhe redundou em atributos verdadeiramente folclóricos, transcendendo o artista-criador e as obras nas quais primeiro se manifestara.

Os exemplos são muitos e diversificados. Vamos repassar, rapidamente, apenas alguns. No cinema, Zé do Caixão aparece em seis longas-metragens dirigidos por Mojica: *À meia-noite levarei sua alma* (1964); *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967); *O despertar da besta* (originalmente intitulado “Ritual dos Sádicos”, produzido em 1969, mas exibido publicamente só em 1983); *Exorcismo negro* (1974); *Delírios de um anormal* (1978); e *Encarnação do demônio* (2008). Na televisão, destacam-se os programas: *Além, muito além do além* (série com “causos” de horror dirigidos por Mojica, produzida em 1968 pela Rede Bandeirantes); *O estranho mundo de Zé do Caixão* (seriado igualmente composto de histórias macabras encenadas por Mojica, produzida também em

---

<sup>2</sup> Nascido na cidade de São Paulo, em 1936.

1968, pela Rede Tupi); *Um show do outro mundo* (pequenas narrativas de horror apresentadas por José Mojica Marins caracterizado como Zé do Caixão, produzidas em 1981 pela Rede Record); *Cine Trash* (sessão de cinema de horror apresentada por “Zé do Caixão”, produzida pela Rede Bandeirantes em 1996); e *O estranho mundo de Zé do Caixão* (programa de entrevistas comandado por José Mojica Marins devidamente vestido como Zé do Caixão, produzido pelo Canal Brasil – TV por assinatura – entre 2008 e 2014).

Nas histórias em quadrinhos, as produções mais relevantes são: *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1969, revista que saiu em dois momentos, por editoras diferentes: Ed. Prelúdio – números de 1 a 4; Ed. Dorkas – números 5 e 6), contendo histórias em quadrinhos e fotonovelas com roteiros de Rubens F. Lucchetti, a partir de ideias originais de José Mojica Marins; e *Zé do Caixão no reino do terror* (1970, Ed. Prelúdio – números 1 e 2). Na literatura, vale a pena citar: os romances *pulp* “À meia-noite levarei sua alma” e “Esta noite encarnarei no teu cadáver”, ambos publicados originalmente em 1974 (Ed. Cedibra) e ambos dramatizações dos filmes homônimos, escritas por Rubens F. Lucchetti (parceiro de trabalho habitual de Mojica, conforme veremos neste trabalho), mas creditadas ao próprio José Mojica Marins; e o poema de cordel intitulado “A peleja de Zé do Caixão com o diabo”, escrito pelo prestigiado e prolífico cordelista Manoel D’Almeida Filho, publicado originalmente de maneira autônoma e posteriormente reeditado no formato de história em quadrinhos, com arte de Nico Rosso (1970, Ed. Prelúdio). Este último exemplo, mesmo não sendo creditado diretamente a Mojica, é importante para identificarmos o “derramamento” mítico de Zé do Caixão em diferentes mídias, inspirando artistas dos campos os mais variados. Como se já não bastasse, foi lançado em 1968 um compacto com duas marchinhas de carnaval, interpretadas pelo cineasta-ator na pele de Zé do Caixão: “Castelo dos horrores” (composição de B. Lobo e Roney Wanderley); e “Cheguei em cima da hora” (dos mesmos autores).

Tomando como fontes as obras enumeradas acima e concordando com RAJEWSKY (2012), podemos categorizar Zé do Caixão como um fenômeno *transmidiático*, uma vez que ele é um “motivo” que aparece em mídias variadas. Mas será possível afirmar, igualmente, que existe multimodalidade nas obras assinadas por José Mojica Marins, seus parceiros, seus discípulos? Neste trabalho, iremos investigar os aspectos multimodais em obras associadas – direta ou indiretamente – ao criador de Zé do Caixão, a partir do conceito de *multimodalidade* que significa “compreender o sentido como o resultado da inter-relação entre as linguagens, como um processo de ressemiotização ou ressignificação” (GOMES, 2010, p. 97). Também utilizaremos a noção de *intermidialidade*, conforme se encontra em Rajewsky, na análise da configuração tanto de obras específicas quanto na relação entre obras produzidas em mídias diferentes: a *transposição*.

As obras escolhidas são: a história contida no primeiro número da revista *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1969), intitulada “Noite Negra”, escrita por Rubens F. Lucchetti e desenhada por Nico Rosso; e o episódio chamado “O Acordo”, escrito e dirigido por Ozualdo Candeias, e que faz parte do longa-metragem *Trilogia de Terror* (1968). Ambas são versões de um mesmo enredo, imaginado e primeiramente encenado por José Mojica Marins no programa de TV *Além, muito além do além* (1967-1968). Assim, buscaremos analisar, no filme e na HQ, aspectos intermidiáticos de transposição –, tendo em vista os contextos diferenciais de cada mídia, assim como os diferentes projetos de cada autor; também será levado em consideração o problema do desaparecimento das fitas com o programa originalmente exibido na TV. Em relação à HQ, trataremos igualmente dos aspectos multimodais específicos da obra em questão (mistura de desenhos e fotografias). Ademais, permeando todas as análises, não deixaremos de colocar e discutir o contexto histórico, político e social em que circularam essas obras (a ditadura militar e suas políticas de repressão, como a censura), dado importante nas suas escolhas

temáticas e estilísticas; o objetivo será demonstrar que ambas procuraram, cada uma à sua própria maneira, resistir política e culturalmente ao regime.

Finalizamos esta introdução com alguns apontamentos iniciais a respeito da intermedialidade e da multimodalidade nas obras associadas a José Mojica Marins e (ou) ao personagem Zé do Caixão. O primeiro nos é fornecido por Alexandre Agabiti Fernandez (2000, p. 16-17; 89-90), autor de uma tese de fôlego sobre Mojica. Segundo ele, o cineasta é colecionador de histórias em quadrinhos desde a infância, e estas lhe teriam oferecido um conjunto de temas e recursos de estilo que viriam a ser aproveitados nos filmes com Zé do Caixão. Por exemplo, a figura da bruxa / cigana que, dirigindo-se diretamente ao espectador, avisa-o dos “perigos” do filme que está para começar (em *À meia-noite levarei sua alma*). Esse recurso teria sido extraído das revistas de quadrinhos de horror, comuns nos anos de 1950, como a norte-americana *Tales from the crypt* (“Contos da cripta”). Barcinski e Finotti também identificam, no mesmo filme, algumas escolhas que caracterizariam uma inter-relação entre a linguagem das HQs (particularmente, as pertencentes ao gênero do horror) e a do cinema (também de horror): o alto contraste entre luz e sombra – tanto o filme em questão, quanto o cinema e os quadrinhos de horror são tradicionalmente feitos em preto-e-branco; a passagem abrupta de planos gerais (cenários) para primeiros planos (rostos de personagens / vítimas, armas, etc.); narração com voz em *off*. Em todos os casos, podemos identificar a forma específica de intermedialidade que Rakewsky denomina como “referências intermidiáticas” e que consiste, dentre outros fatores, na emulação de técnicas ou estilos específicos de uma mídia por outra mídia diferente.

Como outro exemplo, vale reproduzir uma página (figura 1) retirada da versão em quadrinhos da *Peleja de Zé do Caixão com o diabo*, anteriormente citada.



Figura 1 (MARINS, José Mojica; LUCCHETTI, Rubens; ROSSO, Nico. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.)

Analisando a imagem, mal se pode dizer que se trata – a rigor – de história em quadrinhos, pela ausência da integração típica entre texto e imagem (por exemplo, balões de fala, onomatopeias para efeitos sonoros, etc.). No entanto, ambas as linguagens (visual e verbal) se encontram, aqui, fortemente integradas, em uma relação de complementariedade bastante expressiva, comum em narrativas literárias ilustradas, nas quais as imagens dão a ver (objetivamente) e reforçam os significados expressivos (subjetivos) dos conteúdos manifestados verbalmente. Essa relação integrada e complementar entre texto e imagem (presente nas HQs e nas histórias ilustradas) é o *relay*, segundo Barthes (1977), citado em Gomes. Pensando na categorização dos diferentes modos de intermedialidade defendida por Rajewsky, a página aqui reproduzida pode carregar as três formas propostas pela autora: intermedialidade enquanto “transposição midiática”, se aceitarmos que se trata de uma adaptação do poema de cordel para as histórias em quadrinhos – apesar da ausência de diálogos no formato tradicional dos “balões”, os desenhos são

feitos e organizados, juntamente com as estrofes do poema original, com o propósito de criar o que Will Eisner (2010) definiu tão bem como “arte sequencial”; intermedialidade enquanto “combinação de mídias”, uma vez que vemos as estrofes de um poema devidamente encaixadas nos espaços usualmente dedicados aos elementos verbais de uma HQ; e a já referida intermedialidade enquanto “referência intermediática”: vemos a passagem direta de um plano geral (página da esquerda) para um primeiro plano (1º quadrinho, página da direita), recurso estilístico que circula entre o cinema e os quadrinhos.

## 2 “ALÉM, MUITO ALÉM DO ALÉM”

Rubens Francisco Lucchetti <sup>3</sup> é um dos mais fecundos escritores brasileiros. É reputado autor de mais de 1.500 livros (romances de *pulp fiction* que variam entre os gêneros policial, suspense, mistério, aventura, horror e ficção científica), além de roteiros de histórias em quadrinhos, filmes e programas de TV. Lucchetti foi roteirista exclusivo dos filmes de José Mojica Marins entre 1967 e 1978, além de assinar, durante esse mesmo período, as histórias de duas revistas em quadrinhos com o personagem Zé do Caixão (“O estranho mundo de Zé do Caixão” e “Zé do Caixão no reino do terror”) e de dois programas de televisão apresentados pelo cineasta (“Além, muito além do além” e “O estranho mundo de Zé do Caixão”).

Em 1967, Mojica começa a realizar os seus “testes macabros” na sinagoga desativada que utilizava como estúdio, localizada no bairro industrial do Brás, na cidade de São Paulo – Lucchetti o conheceu pessoalmente em uma visita a esse estúdio. Os tais testes eram, acima de tudo, estratégia auto-promocional do diretor, que tinha um gosto particular em manter o seu nome constantemente na mídia: os candidatos e candidatas a estrelarem o próximo grande “sucesso”

---

<sup>3</sup> Nascido em 1930, no município de Santa Rita do Passa Quatro, no estado de São Paulo.

de Zé do Caixão tinham que se submeter a “provas” tais quais ingerir insetos, serem colocados dentro de caixões, sofrerem agressões físicas, etc. Tais rituais, abertos ao público, atraíram grande atenção popular, midiática e governamental. Não demorou muito para que os militares, com sua orientação ideológica fundamentalmente conservadora, quisessem impedir a continuidade da realização dos “testes macabros”, o que efetivamente ocorreria com a interdição da sinagoga / estúdio, por problemas de “alvará”. Então, as emissoras de TV começaram a convidar Mojica para apresentar os tais testes em programas de auditório, o que aumentou ainda mais a sua popularidade, chamando finalmente a atenção de um diretor artístico da Rede Bandeirantes (na época, uma emissora pequena e incipiente, com audiência predominante entre as classes mais populares) e redundando no convite para que o cineasta desenvolvesse um programa de terror. O título ficaria sendo o anafórico “Além, muito além do além”. Exibido às sextas-feiras (entre 1967 e 1968), à meia-noite, o programa era apresentado por Zé do Caixão, que introduzia as histórias de horror e mistério baseadas “em fatos reais” (curtas-metragens com aproximadamente meia hora de duração) e simulava uma entrevista com o telespectador que teria enviado o relato a ser filmado (na verdade, escrito por Rubens Lucchetti a partir de ideias do próprio Mojica, o qual também se encarregava da direção)<sup>4</sup>.

A presença da “cor local” é um dos elementos mais importantes nas obras dos pioneiros do horror / terror no Brasil, Lucchetti e Mojica. Analisando a HQ “Noite Negra” e o curta “O Acordo” (ambos, conforme dissemos, versões de um episódio de *Além, muito além do além*), veremos que esse aspecto será respeitado – até intensificado – nos processos de transposição. Fernandez

---

<sup>4</sup> O formato da série é tributário de programas de rádio bastante populares entre os anos 40 e 70, como “Teatro da meia-noite” e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, todos no mesmo gênero e proposta (histórias fictícias de suspense e horror apresentadas como se fossem reais). Também vale a pena citar – a alusão já se encontra no próprio título – o seriado de TV norte-americano “Além da imaginação” (*Twilight zone*), igualmente bem sucedido na época.

destaca que as histórias filmadas apresentavam doses de sangue e de violência pouco comuns na televisão daquela época, além de apresentar os mesmos níveis de precariedade material e técnica que faziam o charme das produções cinematográficas de José Mojica Marins. Ainda assim, temos muito pouco para que se possa empreender, com segurança, um estudo de “Noite Negra” e “O Acordo” a partir de relações genéticas com o 4º episódio de *Além, muito além do além*, igualmente intitulado “Noite Negra” e completamente perdido. Será possível tomar apenas a *fabula* como parâmetro para discutir as “transposições”? A questão já colocada (GAUDREULT; MARION, 2012) por trás dessa é: será que existe um enredo que “paire no ar”, desvinculado de qualquer enunciação midiática? Se sim, então poderemos falar mais tranquilamente em noções como transformação, adaptação, transposição, em relação aos objetos de estudo em questão. Se não, talvez caberá melhor nos referirmos às duas obras como *versões* de um mesmo tema, de um mesmo *topos*. De qualquer maneira, a (não-) presença fantasmática de *Além, muito além do além* faz-se premente em um trabalho com tal proposta, para o melhor e para o pior.

### 3 “O ACORDO”

O sucesso engatado dos “testes macabros” e de *Além, muito além do além* rendeu a José Mojica Marins o contrato para mais um filme de cinema, graças ao interesse do produtor Antônio Polo Galante – o qual se notabilizaria, tempos depois, como um dos grandes executivos do *cinema marginal* e das *pornochanchadas*. Mojica queria filmar *A encarnação do demônio*, parte final da trilogia com o Zé do Caixão, mas o detentor dos direitos do projeto (o produtor Augusto Pereira) vetou. A saída foi fazer um longa-metragem formado por episódios curtos, intitulado *Trilogia de Terror*, aproveitando as histórias que Rubens F. Lucchetti escrevia para *Além, muito além do além*. Para que houvesse mais chances de receber financiamento parcial do INC (Instituto Nacional de

Cinema), os produtores convidaram mais dois cineastas para dividir a direção com Mojica: Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person<sup>5</sup>, nomes jovens já prestigiados pela crítica e amigos de Mojica (quanto a este, costumava ser muito mais impiedosamente atacado do que elogiado pelos especialistas em cinema do período). Cada diretor pôde escolher o episódio do programa que gostaria de adaptar para a tela grande, escrever o próprio roteiro e utilizar a sua equipe técnica de costume, o que garantiu ao resultado final uma grande diversidade estilística e temática. Mojica ficou com “Pesadelo Macabro”, história de um homem atormentado por sonhos em que era enterrado vivo, o que de fato acabará acontecendo; Candeias escolheu “Noite Negra”, sobre um pai pobre que faz um pacto com o diabo para salvar a filha doente (o cineasta / roteirista fará muitas mudanças no enredo original, conforme ainda analisaremos); Person dedicou-se a “Procissão dos Mortos”, que trata, originalmente, de uma criança que vê fantasmas em uma floresta – estes últimos foram transformados, pelo diretor, em guerrilheiros revolucionários, fazendo uma clara elegia a Che Guevara, assassinado pouco tempo antes.

O episódio de Ozualdo Candeias é o único que teve o seu título mudado, em relação à *fabula* original: “Noite Negra” transformou-se em “O Acordo”. Mais tarde, buscaremos uma hipótese interpretativa para tal escolha. De qualquer maneira, é o episódio que abre o filme. Candeias não fará, rigorosamente, um filme de horror. Os gêneros fantásticos nunca estiveram dentre os preferidos do cineasta, e aqui ele não criará exceção. Apenas respeitando, nos limites mínimos, o mote do longa (lembrando que o título é *Trilogia de Terror*), Candeias fará um filme muito à sua própria maneira, mais arvorado nos códigos de um cinema de estética experimental, além de social e politicamente engajado – conforme os movimentos artísticos e cinematográficos mais importantes da

---

<sup>5</sup> Candeias já havia feito “A margem” (1967), filme seminal no movimento do cinema “da boca do lixo”, o cinema *marginal*. Person é autor de “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), obra fundamental na cinematografia brasileira.

segunda metade da década de 1960: Cinema Novo, Cinema Marginal e Tropicalismo.

“O Acordo” começa com a apresentação, em planos predominantemente gerais, de um típico e pitoresco vilarejo do interior do Brasil. Vemos chegar à cidade alguns personagens que exercerão papel importante na história: o homem que encarnará uma entidade sobrenatural e o sujeito misterioso com ar de profeta. Na trilha sonora, ouvimos o cadenciado e tranquilizador dedilhar de um violão “caipira”. A ambientação está de acordo com a proposta de José Mojica Marins e Rubens F. Lucchetti para um gênero do horror genuinamente brasileiro: no melhor espírito da *antropofagia cultural*, abandona-se a submissão a índices de medo e ícones sobrenaturais tipicamente europeus, como castelos góticos, florestas temperadas, aldeias bávaras, etc., na busca por elementos mais identificáveis de uma cultura popular local, suas lendas, seu folclore. Não sabemos como são os cenários na “Noite Negra” de *Além, muito além do além*; mas, na história em quadrinhos, mantém-se o ambiente interiorano nacional (conforme ainda veremos). Esse espaço também se encontra próximo do projeto de um realismo social dos cineastas cinemanovistas, com preferência pelos contextos mais rurais – o Brasil “profundo” e suas estruturas arcaicas, pouco permeáveis às contaminações civilizatórias.<sup>6</sup> Contudo, essa atmosfera bucólica não resistirá à segunda sequência do curta, a qual nos apresentará os protagonistas. Nela, Candeias mostra suas ligações mais íntimas com a representação das “alegorias do subdesenvolvimento”, aspecto também comum ao Cinema Novo; com a violência explícita e enfática que caracteriza a estética de provocação e agressão típica do Cinema Marginal; e, não menos importante, com o tom de sátira e de paródia tropicalistas.

---

<sup>6</sup> Glauber Rocha tratou desse tema com maestria, particularmente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Vem à cena a família que protagoniza o episódio: a filha adolescente se encontra de cama. A mãe, sem demonstrar muita preocupação (ela sorri maliciosamente para a filha), chama um médico. O noivo da moça despreza absolutamente o seu estado (os personagens não têm nome, ao contrário da versão em HQ, o que reforça o seu caráter de *tipo* social – personagem estereotipada, caricatural, representando não mais que padrões de comportamento – e o sentido alegórico da narrativa). Aqui, temos o primeiro grande elemento da representação – igualmente alegórica – de uma estrutura social arcaica, portanto, subdesenvolvida, segundo os parâmetros das sociedades industriais nos grandes centros de produção do capitalismo. Quase todos os homens do filme (com a exceção das duas figuras que aparecem no começo) são mostrados como irrepreensivelmente dotados de comportamentos abjetos, seu atributo predominante: na manutenção do poder patriarcal do qual são símbolos e beneficiários, eles se fazem repugnantemente brutos, violentos, mesquinhos, até mesmo um tanto quanto estúpidos, parvos em suas falas, gestos e ações. O noivo tenta violentar sexualmente a moça na cama, agarrando-a com força e procurando roubar-lhe um beijo. Em seguida, sempre com um olhar soberbo e libidinoso, beija a mão da sogra (com uma malícia constrangedoramente descabida, a qual é correspondida pela mulher, ao som de uma melodia de conotações eróticas na trilha sonora) e sai. Entra um outro homem (que pode ser o pai, ou algum cliente da mãe, a qual pode ser uma garota de programa – essas ambiguidades são comuns no episódio): ele se dirige até a cama e também tenta violentar a menina. Em seguida, tenta violentar a mãe, sob as gargalhadas da jovem. Finalmente, o médico, após um rápido exame, dispara o “diagnóstico” – que funciona como uma verdadeira sentença: “É manha”. A brutalidade dessa cena, o caráter violento e repressivo das ações dos três homens, fazem parte das estratégias de provocação empreendidas não só pelo cinema (marginal), mas também pelo teatro, pelas artes visuais, pela música e pela literatura no período de maior

recrudescimento da ditadura militar: *Trilogia de Terror* foi lançado em abril de 1968; em novembro do mesmo ano, seria decretado o Ato Institucional n. 5 (AI-5), o golpe dentro do golpe. Tal provocação estética tinha como meta romper com os procedimentos e com a lógica da recepção *passiva* da produção cultural, com o seu consumo de satisfação imediata. Estimulando desconcertos em seu público, esses artistas procuravam arrancá-lo de sua posição meramente *espectadora*, despertando, através do choque, a consciência e a ação mais engajada dentro da realidade social metaforicamente figurada no universo ficcional.

Para resolver a “manha” da filha, a mãe vai até uma região montanhosa e isolada nos arredores do vilarejo, onde assistirá a um ritual religioso de matriz africana, no qual um homem de aspecto maltrapilho incorpora uma entidade e sugere que a mãe consulte uma outra entidade, desta vez localizada em um “grotão”. A cena da incorporação é um dos dois únicos momentos francamente sobrenaturais do filme (o outro será a aparição do “diabo”) e o único que pode ser considerado – se tanto – como provocador de horror: os olhos semi-cerrados, com as pupilas totalmente ocultas, a mandíbula e os lábios inferiores forçosamente protuberantes, a voz aguda e sussurrante, os gestos de dança ritualística. Já tínhamos visto esse homem nos planos iniciais do filme, ao chegar no vilarejo e ser desprezado com repulsão por umas freiras que cruzaram com ele pela rua. Esse é o primeiro indício da forte e afirmativa presença da cultura popular no episódio de Candeias, em seu retrato alegórico das tensões sociais e sua adesão a um princípio de resistência político-social que elege as expressões culturais e religiosas populares, marginalizadas, contra a religião “oficial” da ditadura militar e das elites nacionais (o cristianismo católico): lembremos que os cultos das religiões afro-brasileiras foram sistematicamente reprimidos com violência policial durante muitos anos.

Outros indícios são: o espaço do culto afro-brasileiro em “O Acordo” está localizado fora (à margem) da urbe civilizada, representando metaforicamente

a sua marginalização social, enquanto elemento de cultura “selvagem”, “primitiva”, não-legitimada. Por fim, a trilha sonora também expressa essa mesma tensão (ao longo do filme, os recursos de áudio exercem importante função expressiva, contribuindo para o caráter intermediático do curta-metragem enquanto combinação de mídias, segundo a já citada definição de Rajewsky): no espaço “central” do vilarejo, ouvimos um violão marcando um ritmo sertanejo; assim que a mãe passa ao espaço “marginal”, ouve-se a percussão característica dos ritmos afro-brasileiros.

A *fabula* de “Noite Negra” diz respeito a um pai que, desesperado com a doença letal da filha (um mal efetivamente físico que não é interpretado como “manha”) e sem ter recursos financeiros para o tratamento necessário, aceita a oferta do diabo (cristão), o qual exige, em pagamento, que lhe traga a “donzela mais bela da cidade” ao final de um período pré-estabelecido. Inadvertidamente, esse pai levará a própria filha – já curada – para ser sacrificada pelo demônio: o que de fato acontece, rematando-se a história com uma conclusão trágica e uma mensagem moral. Em “O Acordo”, já se percebem claramente as diferenças de efabulação: no lugar do pai, a mãe; em vez de uma doença física, uma “manha” (a menina não deseja se casar com o noivo que lhe fora provavelmente prometido pelos pais, ou se trata de um pretendente rico – mais um elemento do atraso social representado no filme: os casamentos arranjados, movidos por interesses materiais). A mãe, então, dirige-se à gruta que lhe fora indicada e faz uma prece ao “senhor das profundas”. É importante notar, aqui, que este não se caracterizará, de forma alguma, como nada que remeta ao diabo judaico-cristão. Antes de tudo, o seu título (“senhor das profundas”) sugere atributos ctônicos, os quais podemos relacionar, em chave psicanalítica, aos impulsos do inconsciente – incluindo a libido que faltaria à menina renitente. Tal interpretação pode ser reforçada pelo séquito desse “demônio”, que aparecerá junto com ele, composto exclusivamente por mulheres jovens e muito belas, todas com o tronco despido, como guerreiras

amazonas. Mais uma vez, faz-se presente e enfático o caráter transgressor do cinema marginal de Candeias em plena ditadura: a nudez feminina e referências não só à metafísica afro-brasileira, como também à mitologia pagã greco-romana, notadamente opostas ao puritanismo cristão.

O “senhor das profundas” aparecerá na forma galanteadora que lembra um *dândi*. A trilha sonora, mais uma vez, faz-se significativa: ouve-se o *rock and roll* de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, dois nomes centrais do Tropicalismo. O caráter transgressor desse movimento, muito ligado à contracultura do final dos anos 60, faz com que a música harmonize com o “diabo” que está lá justamente para promover a liberação sexual da moça renitente – apesar de que tal liberação esteja, no caso, a serviço de costumes repressores e arcaicos (o casamento forçado); no entanto, tais contradições fazem parte do discurso problematizador do Tropicalismo e do Cinema Marginal, em seus aspectos de sátira e paródia. Antropofagia tropical, ambígua, contraditória: o “senhor das profundas” (paganismo clássico) ao som das guitarras do *rock and roll* (indústria cultural urbana anglo-americana), indicado por uma entidade sobrenatural (religiões afro-brasileiras) a uma mãe cristã (no início do filme, vemos ícones do cristianismo ao lado da cama da filha) que deseja despertar a libido da filha (liberação sexual, contracultura) apenas para que esta obedeça a planos de vida pré-estabelecidos (patriarcalismo rural).

O “senhor das profundas”, sempre com ar malicioso, promete curar a menina e pede que a mãe, em retribuição, lhe traga uma donzela, ao final de “três luas”. A jovem, de fato, ganha um outro ânimo e começa a sair de casa; mesmo assim, não cede aos avanços do pretendente oficial. Entrementes, aparecem na cidade três jagunços, que vão deixando um rastro de sangue na realização dos seus “serviços”. A trilha sonora que os acompanha parece saída de algum *western spaghetti*, gênero cinematográfico prestigiado no período, revelando-se mais uma vez os aspectos de colagem paródica que define o Tropicalismo e o Cinema Marginal. Ao mesmo tempo, o filme acompanha as

andanças daquela figura meio profética que aparecia já na primeira cena, chegando ao vilarejo. Mancomunada com os jagunços, a mãe finalmente decide levar a própria filha para o sacrifício, uma vez que a “cura” não se realizou; pelo menos, não da forma desejada. Em princípio, esta resiste. Mas, ao ver o diabo dândi, ela como que “se solta” e começa a dançar maliciosamente ao redor dele, até aparecer aquele “profeta” e salvá-la, atacando agressivamente o “senhor das profundas”, seu séquito e também um grupo de moradores do vilarejo (incluindo as freiras que já tínhamos visto no começo) que subira à gruta inconformados com o rapto da jovem. Após, o homem coloca uma coroa de espinhos na cabeça – finalmente identificando-se como um “Jesus Cristo” moderno – e conclui, reiteradamente (concluindo-se também o episódio): “Pai, parece que eu vou ter que fazer tudo de novo...”.

Esse final feliz destoa radicalmente da *fabula* original (e da HQ), dando um outro sentido à história, por completo. Se “Noite Negra” faz uma reflexão eminentemente moral e atemporal, o filme de Candeias traz à tona questões de ordem social bastante complexas e atuais. Não cremos que o curta proponha uma solução “cristã” no sentido conservador, ortodoxo, ou fundamentalista, uma vez que o “Jesus Cristo” que aparece em cena também é colocado como marginal: ele agredirá a todos, não reconhecendo distinções em uma sociedade inteiramente corrupta (incluindo o “diabo” e as freiras católicas), e poupará somente a adolescente, único índice de inocência e “pureza” no lugar, uma vez que ela é joguete nas manipulações e interesses de todos os outros. Isso pode nos dar a chave para a mudança do título: o “acordo” seria uma referência irônica às relações sociais predominantemente hipócritas e interesseiras. Assim, esse “Jesus” poderia ser interpretado como uma mistura entre Antônio Conselheiro e algum guru hippie típico da contracultura (consequentemente, muito distante de qualquer autoridade propriamente eclesiástica), enquanto *deus ex-machina*: não-comprometido com nenhum dos valores, estruturas e

instituições sociais<sup>7</sup>, ele seria um cristão mais “autêntico”, porque primitivo – São Francisco de Assis. Tais ideias não estariam em desacordo com os princípios de rebeldia da contracultura.

#### 4 “NOITE NEGRA”

As décadas de 1950 e 1960 foram assombradas por verdadeiras hordas de revistas de histórias em quadrinhos do gênero horror, principalmente nos EUA: *Vault of Horror*, *Haunt of Fear*, *Tales From the Crypt* (esta última, a mais famosa, vindo a se tornar também uma série audiovisual). No Brasil, esse desenvolvimento era – não surpreendentemente – precário e intermitente, caracterizado, na maioria dos casos, por traduções ou adaptações de histórias, temas e estilo dos gibis estrangeiros, mas tudo iria mudar a partir do encontro entre Rubens F. Lucchetti e Nico Rosso, um desenhista italiano radicado no Brasil desde 1947 e que já assinava parte da pequena produção de HQs de horror nacionais. Lucchetti admirava muito o trabalho de Rosso e desejava uma parceria com ele, o que se concretizaria em 1968, com a revista *A Cripta*: o título já deixa clara a dependência criativa em relação à matriz norte-americana, contudo, também há inovação, pois Lucchetti desejava fazer histórias em quadrinhos de horror genuinamente brasileiras, com folclore e temas sociais especificamente nossos, deixando de lado os elementos góticos de extração europeia. A oportunidade veio com a revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, feita em parceria com José Mojica Marins e utilizando histórias já apresentadas no programa televisivo *Além, muito além do além*. O gibi, publicado primeiramente pela editora Prelúdio, durou apenas quatro números (de janeiro a maio de 1969 – sem edição em fevereiro) e fez um sucesso estrondoso (com polêmica igual): a censura do regime militar obrigou que cada revista fosse

---

<sup>7</sup> Apesar de a música que lhe acompanha na trilha ser um hino de igreja típico, mais um sinal possível do comentário satírico que caracteriza as relações audiovisuais neste filme, assim como os movimentos estético-culturais aos quais ele pode ser relacionado.

vendida dentro de um saco plástico de cor opaca (tal como era comum em relação a publicações eróticas e pornográficas), e o preço era bastante alto – 2 cruzeiros novos (os outros gibis custavam, em média, 60 centavos). Porém, nada disso impediu as altas vendas: 15 mil exemplares para o primeiro número; 29 mil para o segundo; 32 mil para o terceiro; e 35 mil para a quarta edição. Cumpre notar que as capas eram coloridas, e a impressão era feita em papel da melhor qualidade, fato raro no mercado nacional de HQs durante o período. A exposição midiática era igualmente alta: durante um programa sensacionalista da TV Record, intitulado *Quem tem medo da verdade?*, em que o entrevistado do dia era José Mojica Marins, um dos entrevistadores convidados – o comentarista esportivo Sílvio Luiz – rasgou em frente às câmeras diversos exemplares da revista, enquanto vociferava contra a publicação<sup>8</sup>.

No entanto, mais uma vez, a impulsividade de Mojica colocará tudo a perder. Sob promessa de uma porcentagem maior nas vendas da revista, o criador de *Zé do Caixão* levará a publicação para outra editora (ed. Dorkas), sem consultar seus parceiros Lucchetti e Rosso. O resultado foi lastimável, ecoando o destino final de *Além, muito além do além*: com muitas imposições editoriais, o gibi acabou sofrendo forte descaracterização e durou apenas mais dois números, com baixa vendagem.

Vamos agora analisar a história do primeiro número de *O estranho mundo de Zé do Caixão*<sup>9</sup>, intitulada “Noite Negra”, adaptação do episódio homônimo de *Além, muito além do além*, o qual já tinha sido adaptado também por Ozualdo Candeias no longa coletivo *Trilogia de Terror*, que discutimos anteriormente. O enredo desta HQ é radicalmente diferente da versão de

---

<sup>8</sup> É importante lembrar que vivia-se, na época, o auge da perseguição maccarthista às histórias em quadrinhos, taxadas de subversivas e corruptoras da juventude, da moral e dos bons costumes. A “bíblia” de tal movimento era o livro *Seduction of the Innocent*, escrito pelo psicanalista norte-americano Frederic Wertham e publicado pela primeira vez nos EUA em 1954.

<sup>9</sup> A edição original também trazia a fotonovela “O fabricante de bonecas”, extraída do longa-metragem homônimo da revista, dirigido por Mojica e lançado no ano anterior.

Candeias e mais próximo da *fabula* que restou do programa de TV. Em linhas gerais: Vicente Gusmão é um homem de poucos recursos financeiros, habitante de uma cidade tipicamente interiorana. Sua filha, Marília, prestes a completar dezoito anos, adquire uma doença súbita e letal, que os médicos rapidamente qualificam de incurável. O diagnóstico sumário provoca desconfiança em Vicente: acreditando estar sendo negligenciado por causa de sua pobreza, ele tenta – em vão – fazer de tudo para levantar maiores recursos e pagar outros médicos e tratamentos. Desesperado, acaba recorrendo a um pacto com o diabo, o qual exige, em troca, que Vicente lhe traga para sacrifício a mais bela donzela da cidade, ao final de um ano. No cabo desse período, Vicente, rico e com a filha perfeitamente saudável, delega a alguns jagunços seus a tarefa de encontrar tal donzela e entregá-la à bruxa que intermediou o pacto. Na mesa sacrificial, o diabo exigirá que ele dê o golpe fatal. A vítima está nua, mas com o rosto coberto. Após a consumação do ato, o pobre homem descobre que a jovem é ninguém menos que Marília, sua própria filha, sob as gargalhadas sarcásticas do demônio. A história termina com Vicente, desolado, carregando o cadáver da filha pelas ruas da cidadezinha, ao amanhecer.

No pequeno resumo acima, já podemos identificar alguns elementos do terror “à brasileira” de Lucchetti, que farão com que “Noite Negra” se encontre – por suas próprias vias – com a proposta político-social de “O Acordo”, de Candeias. O próprio escritor esclarece:

O que eu e o Nico fizemos foi apresentar, pura e simplesmente, o painel grotesco de nosso dia-a-dia, no qual crianças morrem de fome ou de enfermidades que podem ser curadas ou evitadas com facilidade ou que, então, são assassinadas por aqueles que as deviam proteger; farrapos humanos dormem embaixo de viadutos; e vícios e degradações de toda a espécie proliferam pelo país, enquanto corruptos e ladrões dos cofres públicos se banqueteam e engordam em suas mansões, semelhantes a porcos no chiqueiro, e têm seus filhos estudando no exterior. (LUCCHETTI, 1993, p. 174).

As tensões sociais se encontram didaticamente representadas, nos diálogos de Lucchetti e nos desenhos de Rosso, em diversos momentos da história. Por exemplo, quando Vicente recebe a visita de um advogado que lhe cobrará a hipoteca da casa (figura 2)<sup>10</sup>: impassível em relação à situação do pobre homem e da menina doente, o advogado é retratado com frieza e dureza de expressões faciais, óculos escuros que impedem o acesso visual aos seus olhos – conseqüentemente, à “janela da alma”, o que também contribui para a desumanização do personagem –, terno e gravata que conotam sua posição elevada na hierarquia social. Sem contar o formato “de roedor” dado ao seu rosto magro, “seco”, expressão visual das metáforas vociferadas contra ele por Vicente: “*verme* desgraçado”, “*parasita* de uma sociedade podre”. É bastante explícito o contraste com as expressões muito mais humanas de Vicente, em que transborda todo o turbilhão de emoções que o personagem sente no momento; o mesmo vale para o contraste étnico-racial: Vicente é um homem aparentemente miscigenado, “caboclo”, símbolo cultural das classes populares brasileiras. Tudo, na arte de Nico Rosso (considerado, na época, um dos melhores desenhistas de quadrinhos do Brasil), ajuda a compôr índices ilustrativos das relações sociais de desigualdade, autoritarismo e exploração que Lucchetti tanto quer enfatizar. Esse advogado retratado de tal maneira não é uma pessoa, um ser humano dotado de livre-arbítrio e capaz de imperativos categóricos, na acepção kantiana. Na verdade, ele não passaria de um autômato, de uma máquina – ou peça de uma máquina – que fala e age apenas segundo a “programação” estrita que lhe é dada por uma estrutura social ou regime político que se abstêm da ideia de emancipação dos indivíduos. Por fim, a forma assimétrica e angular de cada quadro dentro da página também pode ser interpretada em função dos problemas sociais tematizados. A própria

---

<sup>10</sup> Fonte de todas as imagens que serão reproduzidas até o final deste trabalho: LUCCHETTI; ROSSO; 1987.

linguagem quadrinística de Rosso é agressiva, expressando com poesia melancólica (Fernandez) as duras realidades representadas.



Figura 2

Quando Vicente vai pedir um empréstimo para o seu patrão, este é retratado por Rosso (figura 3) como um daqueles que “engordam em suas mansões, semelhantes a porcos no chiqueiro, e têm seus filhos estudando no exterior”, alvos preferenciais da sátira social corrosiva de Lucchetti.



Figura 3

A obesidade do patrão segue aqui os padrões de representação de um certo grotesco com sentido alegórico a serviço de uma sátira de cunho social, o que encontramos na literatura e em outras mídias (teatro, cinema, TV, quadrinhos) desde a Antiguidade Clássica <sup>11</sup>. A sua “gordura” não é simplesmente uma característica física, mas um índice de consumo exacerbado, de comodismo físico e mental, de preguiça, de opulência e negligência cínica, hipócrita. Esses aspectos são reforçados pela fala final e definitiva do “burguês”, no último quadrinho.

O projeto subversivo dos quadrinhos de Lucchetti e Rosso atinge o paroxismo nas imagens abaixo (figura 4), que mostram Vicente no estado da mais absoluta desesperança, entregue à mais irremediável exclusão social, sem

<sup>11</sup> O poema “Ode ao burguês”, do nosso modernista Mário de Andrade, é exemplo didático dessa forma de representação: “Morte à gordura! / Morte às adiposidades cerebrais!”

conseguir meios de tratar mais adequadamente a doença da filha e prestes a encontrar-se com a bruxa que lhe ofertará a “solução” final:



Figura 4

O número de estreia da revista *O estranho mundo de Zé do Caixão*, no qual se encontra “Noite Negra”, saiu em janeiro de 1969, cerca de um mês depois de ter sido baixado o famigerado Ato Institucional número 5 (AI-5), o “golpe dentro do golpe”, que deu início ao período mais repressor da ditadura militar brasileira, os “anos de chumbo”. Assim, é muito surpreendente e significativo que Luchetti e Rosso tenham decidido incluir em sua história, no momento desta em que se consolida de modo mais contundente a submissão do caboclo Vicente a um sistema social injusto, desigual, autoritário, cínico e hipócrita, a pichação (ou “pixo”, como preferem os artistas de rua hoje em dia) que vemos no segundo quadrinho da figura: “Viva democracia”. Mais direto, impossível. Chama a atenção, também, o aparente “pedaço” de palavra que se encontra abaixo: “alho”, como se o enquadramento tivesse sido feito por uma câmera fotográfica ou cinematográfica (índice de multimodalidade na HQ), que promove um recorte o qual pode ser mais significativo, muitas vezes, pelo que deixa fora do plano (mas que faz parte inalienável da realidade) do que pelo que inclui dentro do quadro. Quais morfemas comporiam com a terminação “-alho”?

Seria o vocábulo de baixo calão que talvez mais imediatamente venha à mente do leitor pouco ingênuo (“caralho”)? Neste caso, teríamos um enunciado com forte caráter performativo: “Viva (a) democracia, (car)alho”, que expressaria um protesto-grito político franco e direto, coloquial e agressivo, por parte dos autores da HQ, expressão de uma consciência estupefata (desesperançosa?) do momento político, de um senso da história como catástrofe (Xavier), criando aqui mais um ponto de conexão entre “Noite Negra” e o cinema marginal de Candeias – autor de “O Acordo”. Também são expressivas, na mesma linha de interpretação, as marcas que “escorrem” (sangue, lágrimas?) da palavra “democracia” – mais um sinal da consciente multimodalidade em Lucchetti e Rosso; igualmente, o “r” invertido – subversão (política) icônica integrada ao próprio signo verbal, lembrando as experiências da poesia concreta – bastante fortes nos anos 50 e 60.

A primeira história de *O estranho mundo de Zé do Caixão* representa, ao mesmo tempo, uma continuidade e um avanço quanto à proposta de decupagem empreendida em *A Cripta* (e analisada por Fernandez): aqui, os planos mais abertos estão a serviço de uma melhor caracterização do espaço especificamente brasileiro onde se passa a história, de acordo com o projeto de um terror “nacional” por parte de Lucchetti: no segundo quadrinho da figura 4, identificamos com facilidade o estilo da arquitetura colonial portuguesa nas portas e janelas das edificações que vemos ao fundo, mais típica nas pequenas – e pitorescas – cidades históricas do interior. Nesse mesmo quadrinho, destacam-se o claro-escuro bastante contrastado (poucos meios-tons) e a atmosfera sombria da noite, na lua cheia e nas nuvens tenebrosas em aparente movimento: elementos comuns aos quadrinhos e ao cinema de horror, muito bem aproveitados pelo estilo virtuoso de Rosso.

Um último aspecto a ser notado na figura acima – mas não menos importante: de fato, talvez seja o elemento formal mais inovador da arte de Lucchetti e Rosso – é a colagem de fotografias que representam Zé do Caixão no

meio dos quadrinhos desenhados por Nico Rosso. Aqui, o personagem de José Mojica Marins não exerce uma função diegética: aproveitando-se, em 1969, de sua fama já quase mítica, Lucchetti e Rosso fazem do coveiro um mestre de cerimônias das histórias macabras que são o foco temático da revista – cujo título já estabelece uma relação “espiritual” com o imaginário de Mojica (*O estranho mundo de Zé do Caixão*). A figura desse tipo de cicerone já era comum em narrativas de horror nos quadrinhos, cinema e TV: são inesquecíveis os nomes de Vincent Price, Boris Karloff e Rod Serling. Contudo, Lucchetti e Rosso farão algo inédito, até o momento, em escala mundial: o cicerone Zé do Caixão é apresentado, exclusivamente, no formato de fotografias<sup>12</sup>, intimamente integradas ao desenrolar dos quadrinhos desenhados – servindo como um lembrete nítido da origem cinematográfica do personagem. As fotografias eram feitas por Luiz Fidélis Barreira, fotógrafo de cena que trabalhou na produção de diversos filmes de Mojica. Zé do Caixão é retratado em diferentes poses, com variados ângulos, enquadramentos e expressões faciais, segundo a integração mais adequada à lógica narrativa ou à (anti-)lógica poético-expressiva, conforme vemos na figura abaixo:

---

<sup>12</sup> Cada número do gibi trazia, além da história em quadrinhos principal, uma fotonovela (gênero de sucesso na época) extraída diretamente dos fotogramas de filmes de José Mojica Marins; mas com uma montagem original, ou seja, diferente da versão cinematográfica. Nessa nova montagem, Lucchetti fazia questão de colocar cenas dos filmes que tinham sido eliminadas pela censura. Saiu-se impune: as revistas não sofreram maiores interferências governamentais, além da faixa indicativa para “adultos”, o que fazia com que elas fossem expostas, nas bancas de jornais, ao lado das publicações eróticas e pornográficas.



Figura 5

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perda de uma obra da cultura humana é sempre algo a lamentar com particular sofrimento, independentemente da validação maior ou menor que essa obra receba no panteão rigidamente hierarquizado do patrimônio cultural de uma sociedade (o nome de Mojica nunca foi muito bem aceito pela alta cultura). Especialmente se considerarmos que o produto da expressão de um indivíduo ou grupo não possui a fragilidade biológica dos seres que o produziram: uma obra, bem preservada, pode ascender à imortalidade dos séculos, milênios. E mais especialmente ainda se levarmos em conta as facilidades materiais de conservação na era da cultura de massas e de sua reprodutibilidade técnica. No entanto, não podemos nos esquecer de que a produção industrial, seja de cultura ou de qualquer outro bem, não pode ser pensada deixando-se completamente de lado os pressupostos ideológicos – e econômicos – que lhe são razão e condição de existência. Assim, por um lado, é de se lamentar muito o desaparecimento das gravações do programa *Além, muito além do além*; mas, por outro lado, tal desaparecimento – ou destruição,

para sermos mais exatos – não é de todo surpreendente, dentro do contexto do empreendedorismo selvagem e precário da TV no Brasil em seus primórdios. Resta, para nós, a sombra fantasmática dessa produção pioneira nas obras inovadoras de Candeias, Lucchetti e Rosso.

Inovação que que transpõe a história veiculada em *Além, muito além do além* (cuja *fabula* foi tudo o que chegou ao século XXI), priorizando, em sua estrutura, uma inter-relação muito íntima entre diferentes linguagens. Em Candeias: um cinema de horror tropicalista, em tudo o que apresenta de experiência estética e comentário político-social; em Lucchetti e Rosso, uma HQ de horror igualmente tropicalista – na sua proposta de mostrar a face real e cotidiana do terror social brasileiro –, além da presença de Zé do Caixão, no ato vanguardista de se misturar quadrinhos desenhados e fotografias. Desse modo, ambas as obras, na forma e no conteúdo, subvertem padrões de estilo e de discurso, de temas (*topos*) e de ideologias: uma postura corajosa dentro de um regime de governo cada vez mais autoritário e criminoso, cujo marco maior foi o AI-5. Mas é tal coragem que mantém viva – e livre – a cultura e o espírito (os valores humanos) dos indivíduos e das sociedades.

### REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Zé do Caixão: Maldito – a biografia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *‘Conversações com R. F. Lucchetti’ revela herói anônimo do pop brasileiro*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 09 mai. 2015.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FERNANDEZ, A. A. *Entre la démence et la transcendance: José Mojica Marins et le cinéma fantastique*. 2000. 400 p. Tese (Doutorado). Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade*. Tradução de Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Luiz Fernando. *Hipertexto multimodal*. In: *Hipertextos multimodais*. São Paulo: Paco Editorial, 2010.

JENSEN, T. G. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras – da desafricanização para a reafricanização. *Revista de Estudos da Religião – REVER*, São Paulo, v. 1, n. 1, jan. 2001. Disponível em: [http://www.pucsp.br/rever/rv1\\_2001/index.html](http://www.pucsp.br/rever/rv1_2001/index.html). Acesso em 06/06/2017.

LUCCHETTI, M. A. *Lucchetti & Rosso, dois inovadores dos quadrinhos de horror*. 1993. 2 v. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MARINS, José Mojica; LUCCHETTI, Rubens; ROSSO, Nico. *O estranho mundo de Zé do Caixão*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

*Trilogia de Terror*. Direção: José Mojica Marins, Luís Sérgio Person, Ozualdo Candeias. Produção: Antonio Polo Galante, Renato Grecchi. São Paulo (BR). 1968. P&B. 101 min.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em 10/12/2019.

Aceito em 29/05/2020.

# ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERTEXTUAIS DAS CANÇÕES DO FILME CHINÊS “AND THE SPRING COMES”

ANALYSIS OF THE INTERTEXTUAL ELEMENTS OF THE SONGS OF THE CHINESE MOVIE “AND THE SPRING COMES”

Zhihua Hu<sup>1</sup>

Maria Teresa Roberto<sup>2</sup>

**RESUMO:** Lançado em 2007, o filme chinês “And the Spring Comes” tem sido aplaudido pelo público (a atriz ganhou o Prémio de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Roma em 2007), não só por causa do desempenho impecável dos atores envolvidos, mas também pela sua reflexão profunda sobre a procura e a perda dos sonhos pelas pessoas comuns que moram nas cidades pequenas, e como estas enfrentam a vida depois das desilusões. A protagonista do filme é uma professora de música, fascinada pelo canto de ópera; no filme, ouvem-se, várias vezes, as suas canções. Pela nossa análise, o conteúdo da letra destas canções, como elementos intertextuais, funciona, muitas vezes, como um fator de promoção de enredo do filme, revelando o que sente e pensa a protagonista diante dos acontecimentos (felizes, tristes, dececionantes, desesperados, etc.) na sua vida. Tendo isso em conta, iremos analisar os elementos intertextuais das canções da protagonista neste filme chinês; com isto, pretendemos responder às seguintes perguntas: como é que os elementos intertextuais das canções da protagonista promovem o desenvolvimento do enredo do filme? Em que aspetos?

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise intertextual; canções no filme; filme chinês; And the Spring Comes

**ABSTRACT:** Released in 2007, the Chinese film “And the Spring Comes” has been applauded by the audience (the lead actress won the Best Actress Award at the Rome Film Festival in 2007), not only for the impeccable performances of the actors but also for the deep reflection on how ordinary people who live in small Chinese cities follow and lose their dreams, and how they face

---

<sup>1</sup> Doutor em Tradução e Terminologia pela Universidade de Aveiro - Portugal e pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal. Professor na Faculdade de Línguas e Culturas Ocidentais da Zhejiang International Studies University - China. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2235-8877>. E-mail: [ramonhu@outlook.com](mailto:ramonhu@outlook.com) - [zhihua.hu@ua.pt](mailto:zhihua.hu@ua.pt).

<sup>2</sup> Doutora em Linguística pela Universidade de Aveiro - Portugal. Professora do Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro - Portugal. Dirige o Programa Doutoral de Tradução e Terminologia; uma parceria da Universidade de Aveiro com a Universidade Nova de Lisboa - Portugal. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8973-7129>. E-mail: [mariateresaroberto@ua.pt](mailto:mariateresaroberto@ua.pt).

life after disillusionment. The protagonist is a music teacher who is fascinated by opera singing; in the movie, her songs are heard several times. From our analysis, the content of the lyrics of these songs, as intertextual elements, often work as a factor in promoting the film's plot, revealing what the protagonist feels and thinks about the events (happy, sad, disappointing, desperate, etc.) in her life. Taking this into account, we will analyze the intertextual elements of the protagonist's songs in this Chinese film; with this, we want to answer the following questions: How do the intertextual elements of the protagonist's songs promote the development of the plot of the film? In which aspects?

**KEYWORDS:** Intertextual analysis; songs in the movie; Chinese movie; And the Spring Comes

## 1 INTRODUÇÃO

O termo “intertextualidade” foi, pela primeira vez, proposto pela estudiosa francesa Julia Kristeva no seu artigo “Bakhtine: le mot, le dialogue, le roman” em 1966 (SAMOYAUULT, 2003, p. 3). Com base nas considerações de Bakhtin, Kristeva (1969, p.145) descreve o conceito da “intertextualidade” da maneira seguinte: “le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)” (literalmente: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra (texto)). Neste artigo, Kristeva (1969, p. 146; 2015, p. 87) propôs o termo “intertextualidade”, que, no entendimento dela, se refere a:

tout texte se construire comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte; a la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité<sup>3</sup> (KRISTEVA, 1969, p. 146; 2015, p. 87).

Para Xiang & Zheng (2014, p. 217), como o surgimento do termo “intertextualidade” se encontra no contexto de várias tendências de pensamento, os teóricos semióticos, estruturais e pós-estruturais mantêm entendimentos diferentes em relação ao seu conceito; e a definição da

<sup>3</sup> todo o texto é construído como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de outro texto; em vez da noção de intersubjetividade, estabelece-se a de intertextualidade - Nossa tradução.

“intertextualidade” ainda não é bem clara. Na perspectiva destes (2014, p. 217), sob a influência do estruturalismo e o pós-estruturalismo, no círculo teórico, tem havido duas tendências (restrita e alargada) do entendimento da “intertextualidade”: 1. no entendimento restrito, a intertextualidade refere-se ao relacionamento entre um texto A e os outros textos em que o texto A se inspira; 2. no entendimento alargado, todos os textos são uma representação da intertextualidade e a intertextualidade refere-se a um relacionamento entre o texto e os símbolos (códigos, contexto social, prática ideológica, entre outros), ou seja, não existe nenhum texto independente.

Tendo em conta o objeto da nossa análise: elementos intertextuais das canções no filme, escolhemos aderir ao entendimento alargado da “intertextualidade”. Para este trabalho, consideramos as canções no filme como um tipo de texto, que influencia, de forma intertextual, o desenvolvimento do enredo do filme. Como no filme em questão não existe uma perspectiva narrativa omnipresente, o público não consegue perceber o que pensa e sente a personagem; porém, com o conteúdo das canções da protagonista, pode ter-se acesso ao seu mundo interior. Oferece-se, assim, uma forma mais enriquecedora de interpretação do que se transmite apenas na diegese e no conteúdo visual do filme.

Quanto ao estudo de elementos intertextuais nas canções, de acordo com a nossa pesquisa, não tem havido muitas literaturas relevantes no círculo académico chinês. As investigações realizadas até ao presente concentram-se geralmente nos seguintes aspetos: a. a relação intertextual entre a música cinematográfica e o tema do filme (LI, p. 2018); b. a relação intertextual entre canções e poemas clássicos (CUI, p. 2009); c. a relação intertextual entre canções e culturas tradicionais (LI, p. 2012); d. análises comparativas: a relação intertextual entre canções chinesas e poemas clássicos e a entre canções ocidentais e a Bíblia (ZHAI, 2012).

Num trabalho sobre a Transmissão Intertextual da Música na Telenovela, Kong & Fan (2019, p. 57-62) abordaram a função intertextual da música nas telenovelas; de acordo com eles (2019, p. 58-59), esta função intertextual é desempenhada, basicamente, em três aspetos: 1. o valor narrativo: a música é um fator de promoção do enredo televisivo; 2. o valor comercial: antes do lançamento da telenovela, a música televisiva pode ser lançada primeiro para deixar os espetadores com uma noção para depois se tornarem familiares com a telenovela; aliás, com o lançamento da trilha sonora original da telenovela e o seu *download* pago, pode ampliar-se a cadeia de valor da indústria de telenovelas; 3. o valor artístico: com a mudança psicológica dos espetadores (do entretenimento superficial para a interpretação estética profunda), as músicas televisivas tornaram-se já num dos critérios de avaliação da qualidade de uma telenovela (ou seja, uma música televisiva bem elaborada pode melhorar a apreciação dos espetadores da própria telenovela; aliás, esta música, se for bem acolhida, pode existir de forma independente, desfrutando por si própria de um amplo público). O que estes dois estudiosos abordam aqui pode aplicar-se, a nosso ver, a todo o tipo de músicas possivelmente surgidas nas telenovelas (ou filmes).

Para além disto, temos de indicar que existe ainda uma diferença entre as músicas televisivas e as músicas cinematográficas. Conforme Kong & Fan (2019, p. 57), as músicas televisivas dividem-se, genericamente, em canções e música: o primeiro tipo tem cantores; o segundo tipo é apenas instrumental. Aliás, o primeiro tipo (canções) pode ser subdividido em canção de abertura, canção de encerramento e canção temática. Em comparação com as músicas televisivas, as músicas cinematográficas não têm geralmente uma canção de abertura. Com exceção disto, a nosso ver, são muito semelhantes.

No nosso estudo, o objeto de estudo são as canções cantadas pela protagonista no filme, que não são abordadas por Kong & Fan (2019). Estas canções têm as suas próprias características: 1. não são canções originais (são

árias de óperas famosas, que têm já os seus próprios contextos artísticos); 2. são canções que têm muito a ver com a profissão e a vocação artística da protagonista; 3. além da intensificação da atmosfera da cena e a expressão das emoções das personagens, estas canções servem também para promover o desenvolvimento do enredo do filme, uma vez que o que se transmite na sua letra tem muito a ver com a situação em que a protagonista se encontra (as suas felicidades, desgostos, desilusões, desesperos, esperanças, entre outros). Estas características acima citadas constituem o objeto deste nosso trabalho; através da análise intertextual, pretendemos alcançar o seguinte objetivo: a identificação dos elementos intertextuais das canções cantadas pela protagonista e discutir como estes contribuem para o desenvolvimento do enredo do filme.

O filme “And the Spring Comes” (literalmente: E a Primavera Chega) (cujo realizador é Gu Changwei, um dos realizadores mais famosos no continente chinês) foi lançado em 2007; depois de se ter estreado no Festival de Cinema de Roma em 2007, a atriz Jiang Wenli (protagonista no filme), pelo seu desempenho impecável, ganhou o Prémio de Melhor Atriz; dois anos depois, ganhou o Prémio de *Golden Rooster* de Melhor Atriz (um dos prémios mais prestigiosos na área cinematográfica na China continental). Aliás, pela popularidade deste filme, como literatura de cinema, o seu roteiro também já foi publicado (LI, 2013).

O filme começa com a chegada da primavera e a sensação da protagonista para com isto. A protagonista, Wang Tsai-ling, é professora de música de uma escola normal numa cidade pequena no norte da China; embora ela não seja fisicamente atraente, possui uma voz talentosa e é fascinada pela ópera ocidental, o maior sonho dela é cantar na *Paris Opera Company*. Porém, as pessoas ao seu redor não conseguem compreender nem a ópera nem a ela, daí que a protagonista queira ter um emprego de cantora em Pequim, já que para ela, o seu talento pode ser mais bem apreciado nessa cidade. Além de não

se sentir realizada profissionalmente, no aspeto amoroso, ela também sofre muito. Ela apaixona-se por um pintor, mas é um amor não correspondido. Uma vez, o pintor fica bêbado e dorme com ela (antes disso, ela era virgem); mas no dia seguinte, o pintor sente-se humilhado, violado e enojado de ter feito isso. Humilhada e desesperada, a protagonista tenta ainda suicidar-se.

Para ajudar uma rapariga com cancro a realizar o sonho de participar no concurso de canto, a protagonista desiste do próprio sonho de trabalhar em Pequim e usa o dinheiro para ajudar esta jovem a melhorar o seu relacionamento com pessoas influentes. Com esta ajuda, ganha a rapariga o concurso; no entanto, só depois é que a protagonista fica a saber que esta jovem não está com cancro e tudo isso não passa de uma mentira para conseguir a sua simpatia. Desiludida com tudo isso (fracasso na profissão; desgostos no amor; sofrimento por ter sido enganada), ela faz uma visita à casa dos pais; ao ver o pai paralisado e a mãe velha, decide-se por conformar-se com a vida e a ficar resignada como tudo o que a vida lhe oferece. Ela adota uma filha e batiza-a de “Wang Xiaofan” (“Wang” é apelido; “Xiaofan” é nome, que significa “comum; não extraordinário”). No final do filme, ela leva a filha a Pequim; ao ver o *Grand National Square*, ela fica absorvida na sua imaginação: muito bem vestida e pintada, cantando “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love) (literalmente: dê tudo de si para a arte, dê tudo de si para o amor) no palco grande da ópera; diante dela, estão os espetadores a aplaudir o seu belo canto.

## **2 ANÁLISE DOS ELEMENTOS INTERTEXTUAIS DAS CANÇÕES DO FILME “AND THE SPRING COMES”**

Tal como referido acima, a protagonista é uma professora de música, “isolada” numa pequena escola de uma pequena cidade sem poder sentir-se realizada; apesar de não ter uma aparência muito bonita, tem uma voz muito

talentosa. Alimenta sempre o sonho de se tornar numa cantora famosa de ópera, o que, porém, nos olhos das pessoas ao seu redor, não passa de um sonho acordado. Apesar dos seus talentos e esforços, como a realidade é tão cruel e todas as suas tentativas são frustradas; ela desiste, por fim, dos seus sonhos e fica resignada com a realidade.

No decurso do filme, o talento da protagonista mostra-se, várias vezes, por meio das suas canções, entre as quais, se figuram as seguintes: “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) (literalmente: estimar a primavera); “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love) (literalmente: dê tudo de si para a arte, dê tudo de si para o amor); “Auf Flügeln des Gesanges” (On Wings of Song) (literalmente: nas asas da canção) e “Měsíčku na nebi hlubokém” (Song to the Moon) (literalmente: canção à Lua). Pelo limite do espaço, iremos focar-nos, neste trabalho, apenas nas primeiras duas canções, uma vez que a primeira canção “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) se liga mais ao título do filme e a segunda canção “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love) tem mais a ver com o que a protagonista enfrenta e sente com o desenvolvimento do enredo do filme. Nas partes que se seguem, iremos realizar análises dos elementos intertextuais destas duas canções, tentando ligar o seu conteúdo com o desenvolvimento do enredo do filme.

### **2.1. “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring)**

Logo no início do filme, mostram-se cenas do amanhecer de uma cidade industrial do norte da China com a chegada da primavera (árvores ainda estão com as ramagens nuas; prédios baixos, fábricas pequenas; chaminés altas a emitir fumaça, etc.). Com estas imagens, ouve-se o monólogo da protagonista. Ela diz o seguinte: “The Spring comes. There is no real sign of Spring, but the wind changes suddenly. Overnight, it becomes warm and moist. When this wind

blows... it makes me want to cry... And I know it is only me causing all this emotion” (literalmente: Chega a primavera. Não há nenhum sinal verdadeiro da primavera, mas o vento muda de repente. Durante a noite, o tempo torna-se quente e húmido. Quando este vento sopra ... isso faz-me querer chorar ... E eu sei que sou só eu quem está a causar toda esta emoção).

Por este monólogo, percebe-se o estado emocional da protagonista: sendo uma pessoa sensível às mudanças surgidas (por menores que sejam) com a chegada da primavera; aliás, dá a sensação de que ela é uma pessoa sentimental (ao observar estas mudanças trazidas pela primavera, ela sente-se comovida). Tudo isso corresponde ao temperamento artístico da protagonista: sensível, sentimental, fácil de se comover; servindo como um prelúdio do que lhe irá acontecer posteriormente.

Depois destas cenas, surge o título chinês e inglês do filme “立春” (And the Spring Comes) e começa a ouvir-se, pela primeira vez, a canção “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) (literalmente: estimar a primavera) da protagonista através dos altifalantes nas ruas (esta canção aparece duas vezes no filme):

The soft Spring breeze awakes, blowing gently day and night.

She is busy giving life everywhere, giving life everywhere...

The air is fresh. The land is full of jubilation. The land is full of jubilation.

Pitiful heart, don't be afraid. Everything around you is changing. Everything around you is changing.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> A suave brisa da primavera acorda-se, soprando suavemente dia e noite.

Ela está ocupada dando vida em todos os lugares, dando vida em todos os lugares.

O ar é fresco. A terra está cheia de júbilo. A terra está cheia de júbilo.

Pobre coração, não tenha medo. Tudo à sua volta está a mudar. Tudo à sua volta está a mudar. - Nossa tradução

Deve-se indicar aqui que em quase todos os filmes chineses contemporâneos, adotam-se legendas duplas (a legenda em chinês e a legenda em inglês; ficando a primeira em cima e a segunda em baixo). Apesar de as duas canções analisadas neste trabalho serem em alemão e italiano respectivamente, neste filme, as legendas ficam apenas em chinês e inglês; por isso, ouve-se as canções em alemão e italiano, mas vê-se traduções em chinês e inglês nas legendas.

Pela canção “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring), sente-se que com o chegar da primavera (estação doce e rejuvenescente), as almas indolentes, indiferentes, frias e doloridas começam a ser despertadas; uma vez que “Pitiful heart, don’t be afraid” (literalmente: pobre coração, não tenha medo) e que “Everything around you is changing” (literalmente: tudo à sua volta está a mudar). Ao ouvirmos este canto pela protagonista, vemos primeiro uma chaminé alta, depois com o movimento da filmagem, começamos a ver prédios baixos e muitas pessoas a andar de bicicleta (de manhã cedo, as pessoas vão de bicicleta para o trabalho ou para a escola): uma cena muito comum e frequente na vida quotidiana dos chineses. Todas as pessoas (andando de bicicleta) estão apressadas; porém, um homem desce da bicicleta, para diante de um altifalante, no qual está a ser transmitida esta canção de ópera. Depois da canção, ouve-se a apresentação da cantora (a protagonista do filme): “That was “Treasure the Spring” by soprano Wang Tsai-ling, a teacher at the No<sup>o</sup>2 Teacher’s School” (literalmente: Era a canção “Treasure the Spring”, cantada pela soprano Wang Tsai-ling, professora da Escola No<sup>o</sup>2 de Professores), daí que fiquemos a saber, pela primeira vez, algo sobre a protagonista. Atraído pela voz tão bonita da protagonista, este homem entra em contato com ela para aprender a cantar.

A canção “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) desperta, a nosso ver, aqui:

1. o entusiasmo artístico deste homem para aprender a cantar ópera (posteriormente, ficamos a saber que, desde muito jovem, ele é um aficionado pela arte; recita ainda um poema de Alexandre Pushkin diante da protagonista, mostrando que ele também tem algum talento artístico). Na realidade, pelo seu penteado (cabelo comprido: um dos sinais favoritos dos artistas chineses), já se sabe que, se calhar, ele tem o temperamento artístico; depois, pelo seu amigo (pintor, também de cabelo comprido), também é fácil deduzir a sua índole artística, uma vez que se diz sempre “diga-me com quem andas e eu te direi quem és”.

2. o encanto deste homem primeiro pela voz da protagonista, depois pela pessoa própria. No início, a protagonista não quer aceitá-lo como aluno, mas depois, como ela precisa de dinheiro para pedir ajuda a ter uma permissão de residência permanente em Pequim (com esta permissão, é mais fácil encontrar um emprego estável nesta cidade), atende ao seu pedido, a partir daí este homem torna-se no seu aluno.

O segundo surgimento desta canção é no dia seguinte depois de a protagonista ter dormido com o pintor (amigo do aluno dela). Pela aproximação da vocação artística, a protagonista começa a sentir algo pelo pintor, e este sentimento começa a crescer como ervas selvagens com o passar do tempo. Ela compara o pintor a Vincent van Gogh, manifestando a sua admiração sincera pela natureza artística dele, ela até consente em posar nua como modelo para o pintor. Na sua conversa com o pintor, ela cita as três irmãs da obra “The Three Sisters” de Chekhov (escritor russo): as três irmãs sempre querem ir a Moscovo, mas nunca conseguem, por mais talentosas que elas sejam; uma destas três irmãs sabe seis línguas estrangeiras, no entanto, diz que saber seis línguas estrangeiras numa pequena vila não serve para nada, é um fardo como o sexto dedo; aproveitando este exemplo, ela expressa ao pintor que eles dois são como as três irmãs na obra (restringidos numa cidade pequena sem concretizar os seus sonhos e se sentirem realizados).

A protagonista quis sempre ser cantora numa ópera de Pequim, embora já tivesse ido muitas vezes a Pequim para procurar emprego, ainda não conseguiu. Para concretizar o sonho com mais facilidade, como já dissemos acima, ela pede ajuda, com dinheiro, para ter uma permissão de residência permanente em Pequim. Porém, diante do seu amor tão profundo pelo pintor, ela até tem a ideia de desistir do seu sonho e não ir a Pequim. Não obstante, esta ideia é rejeitada pelo pintor, uma vez que, para ele, escapar desta pequena cidade é a única via de concretizar o sonho. Comovida, diz ela ao pintor que ainda é virgem, já que não quer apaixonar-se por ninguém nesta cidade. A conversa para por aqui, ninguém sabe o que é que os dois dizem depois; mas é muito fácil deduzir que esta ideia da protagonista de não se apaixonar por ninguém tem já uma exceção, que é o pintor. Apesar do amor profundo dela pelo pintor, quando ela se declara a este o seu amor, é rejeitado e o pintor só quer que ela seja uma amiga ou uma irmã.

Desiludido mais uma vez pelo resultado do exame, o pintor bebe muito e fica bêbado. À noite, bate ele na porta da protagonista e desmaia. Na mesma noite, os dois têm uma relação sexual. No dia seguinte, ela amanhece cheia de alegria, já que, a seu ver, o sexo corresponde ao amor. Ela pinta-se, usa um lenço (amarelo e dobrado na forma de uma flor) e vai para dar aulas, neste momento, o pintor ainda está a dormir.

A câmara volta-se para a sala de aula, vemos uma rapariga a cantar a seguinte letra da “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) (ao lado dela está a protagonista a acompanhá-la ao piano, neste momento, no seu rosto, floresce uma expressão arrebatada, ela até fecha os olhos ao ouvir esta canção, estando já totalmente enlevada pela música):

Pitiful heart, don't be afraid. Everything around you is changing.  
Everything around you is changing".<sup>5</sup>

Estas três linhas da letra podem ser percebidas como uma representação dos sentimentos da protagonista. Antes de estar apaixonada pelo pintor, ela prefere manter a virgindade e não ter nenhum sentimento por ninguém na sua cidade; já que a cidade pequena, para ela, é como uma prisão, da qual ela tenta escapar. Ela mantém-se fria e de acesso difícil, não querendo identificar-se com outras pessoas, tendo a certeza de não pertencer a esta cidade e não querendo ficar resignada com a vida. Mas agora ela encontra o pintor e apaixonou-se tão profundamente por ele pela grande aproximação da natureza artística entre os dois. Por tudo isso, antes de se apaixonar, ela tem uma "pitiful heart" (literalmente: pobre coração): as pessoas ao seu redor não a compreendem, quando falam dela, usam sempre um tom de zombaria; aliás, ela nunca tinha encontrado um homem com quem ela pudesse realmente comunicar artisticamente. No entanto, com o surgimento do pintor, toda a vida da protagonista parece ter uma reviravolta, ela já não quer manter-se firme aos próprios princípios e até quer não ir para Pequim (a sua terra de sonho) para ficar com o pintor.

Apesar do seu amor ser rejeitado pelo pintor, quando o pintor está bêbado, bate à sua porta e desmaia, ela sente que, no mais profundo do íntimo do pintor existe ainda uma parte para ela. Quando ele está bêbado, ele agarra-se firmemente à mão da protagonista, soluçando em voz baixa. Ela vê, primeiro, atentamente o pintor, e desvia o olhar lentamente para cima, e depois, de novo, olha para o pintor. Existem lutas fortes no coração dela: por um lado, ela ainda se lembra da humilhação de o seu amor ser rejeitado pelo pintor; por outro lado, com os gestos do pintor, ela sente que ele, na profundidade do coração, sente algo por ela. Ela tira a mão das do pintor, levanta-se e sai do quarto. Apoiada na

---

<sup>5</sup> Pobre coração, não tenha medo. Tudo à sua volta está a mudar. Tudo à sua volta está a mudar.  
- Nossa tradução

parede, soluça também em voz baixa; depois, como se ela tivesse tomado uma decisão muito solene, ela entra no quarto.

Por tudo isso, no dia seguinte, quando a aluna dela canta as três linhas da canção, para ela, depois desta noite de intimidade, “Everything around you is changing” (literalmente: tudo à sua volta está a mudar): a. para ela, a relação entre o pintor e ela já terá mudado (tal como exposto acima, para ela, o sexo corresponde ao amor); b. os princípios, aos quais ela se mantém, já não funcionam (não apaixonar-se por nenhum homem nesta cidade).

Acabando a aluna de cantar, ela começa a explicar aos alunos algo sobre esta canção, dizendo: “You must bring the lyrics out with your heart. Just like this song’s title “Treasure the Spring”: admire, desire, and wish for the Spring to come” (literalmente: vocês devem trazer a letra com o coração. Assim como o título desta canção “Treasure the Spring”: admirar, desejar e esperar que a primavera venha).

Estas explicações têm os alunos como alvo, servindo para que eles percebam melhor o que se transmite nesta canção. Mas isso também é algo que a protagonista adota para descrever o que ela sente depois de uma noite de intimidade com o pintor: para ela, tudo isso é como a chegada da primavera na sua vida. Aqui, a “primavera” tem dois sentidos: a. a verdadeira “primavera”; b. a “primavera” mental para a protagonista: ela já não quer fechar o próprio coração. Ela admira, deseja e espera pela chegada da primavera (“admire, desire, and wish for the Spring to come”), e a primavera (como estação) e a primavera (na vida dela) chegam realmente.

Depois das explicações, ela começa a cantar esta canção para os alunos, a voz é muito bonita e ela está muito embriagada no seu mundo. No entanto, de repente, ouvem-se gritos a chamar pelo nome da protagonista. É o pintor. Neste momento, a atmosfera da primavera alegre é dissipada rapidamente, e à frente dos alunos da protagonista, no pátio da escola, o pintor grita, como um maluco,

que ele se sente violado e enjoado por ter dormido com ela. Humilhada, nessa mesma noite, ela usa um vestido bonito (que ela costura para uso futuro no palco grande), e lança-se do alto do prédio. Felizmente, ela só parte a perna e o braço.

## 2.2. “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (*Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love*)

A “Vissi d’arte, vissi d’amore (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love)” (literalmente: dê tudo de si para a arte, dê tudo de si para o amor) é uma canção recorrente neste filme: por um lado, trata-se de uma ária famosa na ópera “Tosca” de Puccini, com isso, os espetadores podem ter uma noção dos gostos artísticos da protagonista; por outro lado, o aparecimento desta canção coincide também com o desenvolvimento do enredo do filme, ou seja, o momento em que ela canta esta ária tem muito a ver com a situação ou estado de humor em que se encontra.

Tal como referido atrás, os filmes chineses contemporâneos geralmente saem com as legendas em chinês e em inglês; também por causa disto, embora a protagonista cante em italiano, na legenda, a letra só aparece em chinês e inglês. Para facilitar a nossa análise, apresentaremos de seguida a letra desta canção em inglês:

Forever an earnest disciple, Offering up fresh flowers.

But in this sad and painful moment. Why, oh why, God... Why are you so cruel with me?

I often sew jewels on the sacred Mother’s Clothing. I offer the sound of my song to you Oh Lord, and to all the stars in the sky

In moments of despair. Why, oh why, my Lord... Ah... Why are you so cruel and unkind? <sup>6</sup>

<sup>6</sup> Para sempre uma discípula dedicada, oferecendo flores frescas.

Esta canção é cantada, no total, três vezes pela protagonista no filme. Iremos analisar uma por uma com base na teoria de intertextualidade.

Na primeira vez, ao ensinar um aluno (que ama a protagonista, embora ela não sinta nada por este aluno), ela canta esta canção; o aluno fica muito emocionado com o desempenho primoroso da professora.

Diante dela e do aluno, há um espelho; através do qual se observa que ela está também absorvida no seu próprio canto, depois de cantar, ela lança um suspiro de fruição, olhando primeiro para o aluno e dizendo:

“Silk cannot compare to bamboo, and bamboo cannot compare to flesh”, the old saying means that the wind instruments prevail over the stringed instruments, the voice of man prevail over the stringed instruments.<sup>7</sup>

Após isto, ela olha para si própria no espelho e diz: “I’m as poor as a church mouse and not good looking. My only blessing has been my voice. Without it I am nothing” (literalmente: eu sou tão pobre como um rato de igreja e não sou da boa aparência. A única bênção que eu tenho é a minha voz. Sem esta eu não sou nada).

Depois, ela toca no piano e desvia o olhar para um lado sem olhar nem para o aluno nem para ela própria, e diz: “I can definitely get into the Paris Opera

---

Mas neste momento triste e doloroso. Porquê, oh porquê, Deus ... Porque é tão cruel comigo? Costumo coser joias na Roupa da Mãe Sagrada. Eu ofereço a voz da minha canção para si Oh Senhor, e para todas as estrelas no céu  
Em momentos de desespero. Porquê, oh porquê, meu Senhor ... Ah... Porque é tão cruel? - Nossa tradução

<sup>7</sup>"A seda não se compara ao bambu, e o bambu não se compara à carne", este antigo ditado significa que os instrumentos de sopro prevalecem sobre os instrumentos de cordas, a voz do homem prevalece sobre os instrumentos de cordas. - Nossa tradução

Company” (literalmente: eu definitivamente posso entrar na Companhia de Ópera de Paris).

Pelas suas palavras, pode notar-se o seguinte: a. ela está muito consciente dos seus próprios talentos (ter uma boa voz) e defeitos (não ter uma boa aparência); b. nesta altura, ela ainda está muito confiante de que a sua aparência nunca possa escurecer o seu talento.

A direção do olhar da protagonista está a transmitir também essa informação:

a. quando ela olha para o aluno, ela quer confirmar com este uma coisa, que é “ela canta muito bem e ela sabe isso”; b. quando ela olha para si própria, ela fica a notar a sua própria aparência, é como o despertar de um sonho doce, mas ela aceita a realidade da sua aparência, já que ela tem uma voz notável; c. quando ela desvia o olhar para um lado sem olhar para ninguém, ela está confiante no seu talento e tem a certeza de que o sonho se irá concretizar mais tarde ou mais cedo: cantar na *Paris Opera Company*.

Combinando o conteúdo da letra desta canção, a protagonista do filme vê-se como Flória Tosca ao pensar no seu destino. Para salvar a vida do seu namorado Mario Cavaradossi, ela tem de ceder ao desejo do chefe de polícia. Esta ária “Vissi d’arte, vissi d’amore (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love)” é cantada por Flória Tosca, ao ver-se obrigada a escolher entre a vida do namorado e a fidelidade dela ao namorado.

Na realidade, diante da protagonista, parece existir também um dilema: ou conformar-se com a vida que ela tem: trabalhar como uma professora de música numa pequena escola de uma pequena cidade sem poder concretizar o sonho e se sentir realizada; ou ir às grandes cidades: no filme, a protagonista quer sempre ser cantora de ópera em Pequim, apesar de o resultado ser sempre frustrante. De facto, neste mesmo filme, as personagens não resignadas com a realidade não são poucas: o pintor que já participou cinco vezes no exame de

entrada da *Central Academy of Fine Arts* (uma das universidades mais famosas na área de belas artes); o bailarino homossexual que é insultado verbalmente como “pervertido” (as pessoas ao seu redor não compreendem o motivo de um homem a dançar *ballet*); um empregado de mesa que serve bebidas à protagonista, acreditando nas gabações dela de que é a soprano principal do *National Opera Company* em Pequim (ela está bêbada nessa altura), suplicando para que ela o leve também para Pequim; a rapariga que se aproveita da sua simpatia e, com ajuda dela, participa num concurso de canto em Pequim.

Na segunda vez, a protagonista vai a uma ópera de Pequim para tentar ser recrutada (de facto, ela já tinha tentado no ano anterior), mas é rejeitada por falta de vagas. Diante da chefe desta ópera, ela suplica para lhe ser dada uma oportunidade para cantar, dizendo: “Just let me sing one song... think of it as entertainment” (literalmente: Só me deixa cantar uma canção ... pode considerar isso como um entretenimento). Na realidade, aqui a tradução em inglês já alivia um pouco o que se transmite na versão original em chinês, na qual, a protagonista diz “Just let me sing one song. You can just think me as *a person who sings in the street to earn a living*” (a nossa tradução do chinês) (a parte itálica corresponde a uma palavra específica em chinês: “卖唱的 (*mai-chang-de*)” (literalmente: Só me deixa cantar uma canção. Pode considerar-me como uma das pessoas que cantam na rua para ganhar a vida).

Tal como referido acima, o sonho dela é tornar-se numa cantora numa das óperas mais famosas mundiais, mas naquele momento ela compara-se a si própria como uma cantora que vende o seu canto na rua (os transeuntes podem parar para ouvir e dar umas moedas e também podem passar sem ligar a mínima importância). Mentalmente, com estas palavras, ela pretende criar uma situação desfavorável, apesar de psicologicamente, despertando, com isso, a simpatia de outras pessoas. No entanto, a resposta da chefe é negativa. Apesar disso, ela começa, desesperadamente, a cantar esta ária: “Give all of yourself to

Art. Give all of yourself to Love. I extend my love to all things from the bottom of my heart” (literalmente: Dê tudo de si para a arte. Dê tudo de si para o amor. Estendo o meu amor a todas as coisas do fundo do meu coração).

Esta letra pode ser considerada uma representação da vida da protagonista: ela entrega-se ao canto de ópera, e ao mesmo tempo, também ao amor não correspondido para com o pintor. Na realidade, na viagem de comboio para Pequim, ela já se declara ao pintor, mas o amor é rejeitado. Quando chega a Pequim, ela vai à ópera para tentar ser recrutada. A letra cantada aqui por ela, “Give all of yourself to Art. Give all of yourself to Love. I extend my love to all things from the bottom of my heart”, talvez possa ser considerada como um manifesto de amor dela para com o pintor e para com o sonho dela.

Rejeitada (pelo pintor e pela ópera), naquele momento ela está a viver todo o desgosto, a letra aqui parece mais retratar o que ela sente: dar tudo de si própria para o amor (o amor não correspondido para com o pintor) e dar tudo de si própria para a arte (o amor pelo canto de ópera).

Mas só depois de duas frases, ela é interrompida pela chefe da ópera (a diretora reconhece-a, dizendo que, na realidade, ela já tinha tentado no ano anterior e ela já sabe que a protagonista canta bem) (com isso, a diretora quer dizer que, mesmo que a protagonista cante bem, já não é possível ser recrutada). Depois de dizer isto, a chefe sai do gabinete, deixando a protagonista sozinha.

Desesperada, humilhada e frustrada, ela começa a cantar as últimas frases da canção, dirigindo-se para fora da porta como se quisesse andar atrás da chefe da ópera, mas ela para, de repente, diante das escadas e ajoelha-se: “Why Dear Lord. Ah... Ah... Why are you so unkind to me?” (literalmente: Porquê Querido Senhor. Ah ... Ah ... Porque é tão cruel comigo?). Esta letra da ária consegue manifestar, de maneira expressiva, apesar de indireta, o que sente a protagonista neste momento: ela suplica ao Senhor o porquê da sua fortuna tão cheia de infortúnios. Por mais que ela queira conseguir um emprego

de cantora em Pequim, o resultado sai sempre decepcionante. A confiança no seu próprio talento e no sonho de ser uma cantora na *Paris Opera Company* parece ter dissipado neste preciso instante.

Ela fica profundamente decepcionada, mas não tem outro remédio senão recorrer ao canto (a sua última arma e o último orgulho) para ventilar toda a sua decepção pela injustiça do destino. Quando ela canta estes três versos da letra, a câmara fica atrás dela, só se lhe veem as costas: ela vai em direção à luz, parece que está à procura da iluminação, que simboliza o lugar onde o Senhor está, perguntando repetidamente o porquê desta injustiça para a sua vida. Isso, a nosso ver, também pode explicar o motivo pelo qual ela se ajoelha quando canta a parte “why are you so unkind to me?” (literalmente: Porque é tão cruel comigo?). E também no canto desta última linha, a câmara vira-se para o rosto da protagonista, vê-se que, ao cantar esta letra, ela fica com a expressão de chorar desesperada. Embora sem nenhuma gota de lágrimas no rosto, sente-se sim o seu desgosto indizível e inexprimível: talvez isso seja o que a expressão idiomática chinesa “欲哭无泪” (*yu-ku-wu-lei*: tentar chorar, mas não conseguir nem derramar uma lágrima) tenta transmitir: a tristeza é profunda demais para lágrimas.

Na terceira vez (a última vez), acompanhada pela filha, a protagonista está a contemplar a paisagem citadina de Pequim, ao mesmo tempo, ela está também imersa na sua imaginação de estar num palco de uma ópera em frente aos espetadores, cantando a ária “Vissi d’arte, vissi d’amore (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love)”. Desta vez, ela parece outra pessoa, está já toda pintada, todas as manchas e espinhas no rosto desaparecem. Finalmente, o sonho dela é concretizado, apesar de ser na forma imaginada. Aliás, desta vez, nesta cena imaginativa dela, no palco grande da ópera, ela canta toda a canção, em vez de fragmentos como os citados acima. Quando ela canta as últimas linhas “Why Dear Lord, Ah... Ah..., Why are you so unkind to me?” (literalmente:

Porquê Querido Senhor. Ah ... Ah ... Porque é tão cruel comigo?), cruza as mãos no peito no gesto de rezar; no rosto dela, já não se vê a expressão de choro triste, em vez disso, é uma expressão de choro feliz, ao mesmo tempo, também de sorriso. Embora seja uma cena imaginada pela protagonista, isso já revela que ela já está conformada com tudo que a vida oferece, começando a compreender o aspeto realista da vida.

No desenvolvimento do enredo do filme, surgiram três homens na vida da protagonista, que marcam a presença (o seu aluno, o pintor e o bailarino).

O aluno dela declara o seu amor para com ela, depois de ser rejeitado, vai-se embora (desde pequeno, ele tem também a aspiração artística, porém, por isso e aquilo, tornou-se num operário; o surgimento da protagonista é como um fio de luz que ilumina a sua vida sombria. Primeiro pelo encanto da voz dela, depois ele começa a nutrir o amor por ela. Ao ser negado o amor, o seu sonho artístico parece também ser negado. Resignado com o que oferece a vida, ele começa, de novo, a levar uma vida de forma realista).

O pintor, depois de ser desiludido outra vez pelo resultado do exame, bêbado, dorme com ela; no dia seguinte, quando acorda, sente-se violado por ela. Agarrando-a com impulso no pátio da escola diante dos alunos, o pintor gritou “I feel disgusting” (literalmente: Sinto-me enjoado), “I disgust myself” (literalmente: Eu tenho nojo de mim), “You made me feel like you raped me” (literalmente: Você fez-me sentir violado).

O bailarino homossexual quer casar-se com ela não porque ele a ame, mas porque não quer que outras pessoas o vejam de forma estranha e o chamem de pervertido. Tendo crença forte na sublimidade do amor, este pedido é rejeitado pela protagonista. Não podendo aturar mais as palavras ásperas das pessoas ao redor, para escapar desta vida infernal, o bailarino tenta violar uma aluna a quem ele ensina ballet, por muito pouco que sinta por esta rapariga. A única razão consiste em que, para ele, a prisão é o único lugar onde pode sentir-

se psicologicamente seguro sem ter de suportar os insultos ásperos, olhares estranhos e boatos maliciosos das pessoas ao seu redor.

Os três homens que surgiram na vida amorosa dela assim se vão embora. Depois de tudo isso, a protagonista faz uma visita aos pais; ao ver o pai paralisado e a mãe idosa, ela sente que já não pode insistir mais nos sonhos “irrealistas” e tem de se fixar “mentalmente” e viver uma vida estável. Como se já não acreditasse em nenhum homem, ela adota uma filha, e batiza-a de “Wang Xiaofan” (“Wang” é apelido; “Xiaofan” é nome, que significa “comum; não extraordinário”). Ao batizar a filha assim, ela está a aprender a conformar-se com a vida; ela não espera que a filha seja uma pessoa extraordinária e leve uma vida extraordinária; isso lembra-nos das palavras dela ao rejeitar o pedido de casamento do bailarino homossexual: “I really am sorry for you. But you are completely at odds with ordinary people. But I’m not, I just don’t want to be so commonplace.” (literalmente: Realmente sinto muito por si. Mas você está completamente incompatível com as pessoas comuns. Eu não sou assim, eu só não quero ser tão comum). A protagonista também já teve o sonho de ser extraordinária, mas depois ela fica resignada com a realidade da vida, aceitando que nem todas as pessoas podem concretizar o sonho e ter uma vida extraordinária. Embora isso pareça um pouco fatalista ou determinista e as ideias progressistas advoguem sempre que se tenha de lutar pela concretização dos sonhos e a realização pessoal, o sofrimento da protagonista aqui leva-nos a pensar o que se faria se o sonho não fosse concretizado?

Em certo momento da vida, se o nosso esforço não der certo e se o nosso sonho não for concretizado, o que é que nós podemos fazer, talvez deste filme podemos ter alguma reflexão. O que vemos é que a protagonista tentou, se esforçou, procurou e insistiu, mas, no final, não deu certo. E ela começou a aprender a conformar-se com a vida. Isso, a nosso ver, também é uma atitude para com a vida. Há tantas pessoas a louvar o otimismo, o esforço e a luta; e estes costumam citar exemplos bem-sucedidos, ignorando que há muitos mais

exemplos de fracassados. Ninguém parece estar preocupado com as pessoas que lutaram, tentaram, se esforçaram, fracassaram e aceitaram a realidade da vida, como se eles fossem fracassados na vida e não merecessem ser mencionados. Mas este filme oferece-nos outra forma de encarar a vida, convém também desviar o nosso olhar para estes, eles também merecem todo o nosso louvor. De facto, isso é o que a maioria de nós enfrenta em toda a vida; todos nós temos a juventude, e todos nós temos ou já tivemos sonhos, mas quantos destes sonhos podem ser finalmente concretizados? O que muitas pessoas enfrentam não passa de “por mais que nos esforcemos, desistimos, finalmente, dos nossos sonhos”. Apesar disso, a vida ainda tem de continuar, o que podemos fazer é aproveitar cada momento da nossa vida e apreciar os pequenos momentos felizes que a vida nos oferece.

Isso, a nosso ver, é uma representação perfeita destes três surgimentos da ária “Vissi d’arte, vissi d’amore (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love)”. Primeiro, como a protagonista a cantar pela primeira vez, alimentamos um sonho e, se calhar, ainda temos um tanto de talento, embora enfrentemos alguns obstáculos no caminho da sua concretização, temos a confiança de que, com o esforço, possamos conseguir no final. Quando ela canta pela primeira vez, ela fica emocionada pela sua própria voz bonita, afirmando que não existe nenhum instrumento que se compare com a voz humana.

Depois, como a protagonista a cantar pela segunda vez, no caminho de concretizar o nosso sonho, enfrentamos obstáculos sem podermos superá-los. Queixamo-nos, chorando tristemente, da injustiça da vida, isso é como o que a letra descreve: “Give all of yourself to Art; Give all of yourself to Love; I extend my love to all things from the bottom of my heart; Why Dear Lord; Ah... Ah...; Why are you so unkind to me?” (literalmente: Dê tudo de si para a arte. Dê tudo de si para o amor. Estendo o meu amor a todas as coisas do fundo do meu coração; Porquê Querido Senhor; Ah ... Ah ...; Porque é tão cruel comigo?).

Tentamos uma e outra vez, esforçamo-nos repetidas vezes, mas como não dá certo, desistimos, embora de mau grado, destes sonhos.

Apesar da nossa desistência, estes sonhos para nós constituem ainda uma existência sagrada e especial; sempre que pensamos neles, ficamos emocionados e podemos imaginar se estes sonhos fossem concretizados, qual seria a cena? Isso é como a protagonista a cantar pela terceira vez, embora cante ainda “Why Dear Lord, Ah... Ah..., Why are you so unkind to me?” (literalmente: Porquê Querido Senhor, Ah ... Ah ... Porque é tão cruel comigo?), já não está com a expressão de choro triste, mas como uma expressão feliz, mesmo sendo de choro (é um choro de felicidade). Não porque a vida é toda feliz, mas porque a gente aprende a descobrir as pequenas felicidades que a vida nos oferece. E já não somos idealistas, sabemos que, às vezes, também existem desilusões na vida, e temos de aprender a aceitá-las.

### **3 NOTAS CONCLUSIVAS**

Neste trabalho, analisámos os elementos intertextuais das canções no filme chinês “And the Spring Comes” (literalmente: E a Primavera Chega); pelo limite do espaço, focámo-nos apenas em duas canções recorrentes neste filme: “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring) (literalmente: estimar a primavera), “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love) (literalmente: dê tudo de si para a arte, dê tudo de si para o amor). A primeira canção relaciona-se mais com o título do filme e a segunda canção tem mais a ver com o que a protagonista pensa e sente em relação aos acontecimentos na sua vida.

Com base na nossa interpretação dos elementos intertextuais destas canções, descobrimos que estas duas canções, quando aparecem, têm a função de promover e apoiar o desenvolvimento do enredo do filme.

Para a primeira canção “Frühlingsglaube” (Treasure the Spring), o seu surgimento está relacionado sempre com uma atmosfera vívida e alegre: na primeira vez, esta canção atrai a atenção de um homem (que depois se torna em aluno da protagonista); e através deste homem, a protagonista conhece o pintor e apaixonou-se por ele. Ela declara o amor ao pintor e descobre que o pintor só quer tratá-la como uma amiga ou uma irmã. Apesar de ficar decepcionada, quando o pintor, bêbado por causa de mais um fracasso, bate à sua porta, ela ainda o acolhe e dorme com ele (apesar da hesitação inicial). O segundo surgimento desta canção coincide com o estado de humor da protagonista depois de perder a virgindade para o pintor, já que, para ela, o sexo é a mesma coisa que o amor. Isso lembra-nos uma conversa entre ela e o pintor; ela declara o amor ao pintor, mas é rejeitado. O pintor fica um pouco embaraçado, dizendo: “Do men and women always have to use love to express their feelings for each other?” (literalmente: Os homens e as mulheres têm de usar sempre o amor para expressar sentimentos um pelo outro?). E ela, sem desviar o olhar do pintor, diz: “Towards a man, love is the strongest feeling a woman can have” (literalmente: Para um homem, o amor é o sentimento mais forte que uma mulher pode ter). Por esta conversa entre eles, vê-se que ela é muito simples e ingênua diante do amor, estando imersa na sua imaginação de amor puro. A dita conversa, na nossa perspectiva, talvez possa ser vista como um prelúdio da desilusão da protagonista, posteriormente.

A segunda canção “Vissi d’Arte, Vissi d’Amore” (Give all of Yourself to Art, Give all of Yourself to Love) pode ser vista como a canção temática deste filme: por um lado, é a canção com mais surgimentos (3 vezes); por outro lado, quando a atriz (que desempenha a protagonista) aceitou o Prémio de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Roma, como discurso de aceitação, ela disse em italiano: Vissi d’Arte, Vissi d’Amore, grazie; daí deduz-se a importância desta canção para o filme.

Para o primeiro surgimento desta canção: quando ela canta, está mais embriagada com a sua voz talentosa (ela cita os ditos antigos chineses a afirmar que não há nenhum instrumento que se compare com a voz humana; embora ela não seja fisicamente atraente, ela é dotada de uma voz talentosa. Para o segundo surgimento desta canção: a protagonista suplica à chefe de uma ópera de Pequim para lhe conceder uma oportunidade de entrevista, mas o pedido é rejeitado pelo motivo da falta de vaga. Neste momento, ela começa a cantar esta canção, para mostrar, com isso, a sua voz prodigiosa. Porém, depois de cantar apenas as primeiras linhas (de ritmo mais suave), ela é interrompida pela chefe da ópera (a chefe diz que por melhor que ela cante, não vai ser recrutada). Desesperada, ela sai porta fora, voltada em direção do sol, e canta o resto da canção: “Why Dear Lord. Ah... Ah... Why are you so unkind to me?” (literalmente: Porquê Querido Senhor. Ah ... Ah ... Porque é tão cruel comigo?). A terceira vez quando ela canta esta canção é na sua imaginação que reina, desta vez, ela canta toda a canção; apesar da expressão de chorar, é um chorar feliz (já que nos cantos da sua boca, nota-se sorrisos). Agora ela já está conformada com a vida, aprendendo a aproveitar cada momento da sua vida e apreciar os pequenos momentos felizes que esta lhe oferece. Pelo que se observa na nossa análise, os elementos intertextuais apresentados nos conteúdos destas duas canções desempenham um papel muito importante na promoção do enredo do filme e na revelação do que sente e pensa a protagonista diante dos acontecimentos (felizes, tristes, decepcionantes, desesperados, etc.) na sua vida.

E concluímos o presente estudo ressaltando a necessidade de mais análises neste tipo de discussão; e ficamos, também, na expectativa de que as nossas reflexões sobre as interpretações dos elementos intertextuais das canções proferidas pelas personagens no filme possam contribuir, em certo sentido, para a inspiração de mais estudos afins.

## REFERÊNCIAS

- CUI, Xiaojuan. On the Lyrics of Pop Songs and Classical Poems in the Context of Intertextuality. In: *Journal of Language and Literature Studies*, 2009, p.123, p.144.
- KONG, Lingshun & FAN, Jingjing. Classical Singing: Intertextual Transmission of TV Series Music. In: *Chinese Television*, 2019, pp. 57-62.
- KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, pp. 145-146.
- KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*. Trad. Shi Zhongyi. Shanghai: Fudan University Press, 2015, p. 87.
- LI, Caixia. Chinese Film Music Songwriting since 2000 and Communication Studies in the Context of Intertextuality. In: *Contemporary Cinema*, 2018, pp. 136-139.
- LI, Qiang. *And the Spring Comes*. Beijing: Joint Publishing House of Beijing, 2013.
- LI, Tian. Study on Intertextuality of Lyrics in Contemporary Classical Songs. In: *Journal of Language and Literature Studies*, 2012, pp.76-79.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertualité*. Trad. Shao Wei. Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2003.
- XIANG, Qiong & ZHENG Qingjun. Analysis of the Construction and Development of Western Theories of Intertextuality." In: *Hunan Social Science*, 2014, 2, pp. 217-220.
- ZHAI, Yanxia. Analysis and Comparison of "Intertextuality" between Chinese and Western Lyrics. In: *Journal of Nanchang College*, 2012, 27(1), pp. 33-35.

Recebido em 08/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# O JOGO INTERTEXTUAL ENTRE A PEÇA *DECOTE*, DA COMPANHIA ATORES DE LAURA, E A OBRA DE NELSON RODRIGUES

THE INTERTEXTUAL PLAY BETWEEN THE THEATRE PIECE *DECOTE*, BY THE COMPANY ATORES DE LAURA, AND THE WORKS OF NELSON RODRIGUES

Carolina Montebelo Barcelos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em 1996, os Atores de Laura escreveram e encenaram *Decote*, criação coletiva realizada a partir de leituras de crônicas e peças de Nelson Rodrigues, assim como de improvisações de temas e tipos recorrentes do universo rodrigueano como paixão, amor, traição, doença, morte, opressão familiar, jogo de futebol e de sinuca, tias solteironas, canalhas e jornalistas. A peça foi publicada no ano seguinte à estreia e além de fazer parte do repertório da companhia sendo, portanto, ocasionalmente encenada, também é trabalhada em outras escolas de teatro e grupos de teatro amador do Brasil. O objetivo deste artigo é, destarte, examinar a intertextualidade entre o espetáculo dos Atores de Laura e a obra rodrigueana, tomando como aporte teórico as considerações de Antoine Compagnon acerca da intertextualidade em *O trabalho da citação* e de Renato Cohen sobre o hipertexto teatral. Além da análise dessa intertextualidade entre *Decote* e o universo rodrigueano, é levado em conta, ainda, que o jogo intertextual não se dá apenas em relação ao universo do dramaturgo, como também diz respeito ao próprio trabalho dos Atores de Laura. Dessa forma, será considerado o conceito de retrorserialidade proposto por Marsha Kinder.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; citação; Atores de Laura; Nelson Rodrigues; teatro contemporâneo

**ABSTRACT:** In 1996, Atores de Laura wrote and staged *Decote*, a play devised from readings of Nelson Rodrigues' short stories and plays, as well as from improvisations of recurring themes and characters in Rodrigues' writings such as passion, love, betrayal, illness, death, family oppression, soccer and snooker games, old maids, scoundrels and journalists. The play was published in the year following its premiere and besides being part of the company's repertoire, and therefore being occasionally staged, it is also used by other drama schools and amateur

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil, com período sanduíche em Brown University - Estados Unidos da América. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2644-0704>. E-mail: [carolinambarcelos@hotmail.com](mailto:carolinambarcelos@hotmail.com).

theatre groups in Brazil. Thus, the aim of this article is to examine the intertextuality between the play by Atores de Laura and Rodrigues' works, taking Antoine Compagnon's book on citation and Renato Cohen's study on theatrical hypertexts as theoretical framework. In addition to the analysis of this intertextuality between *Decote* and Rodrigues' universe, it is also taken into account that the intertextual play does not happen only with regard to the playwrights' universe, but also concerns Atores de Laura's own work. Therefore, the concept of retroseriality put forward by Marsha Kinder will be also considered.

**KEYWORDS:** Intertextuality; citation; Atores de Laura; Nelson Rodrigues; contemporary theatre

*Um Shakespeare é apenas coautor de si mesmo; o outro coautor é cada sujeito da plateia.*

Nelson Rodrigues, *Memórias*.

Criada em 1992, os Atores de Laura têm uma produção teatral profícua, além de ministrar cursos e oficinas no Rio de Janeiro voltados a alunos jovens e adultos e ter forte atuação na formação de plateia. Devido a esses fatores, seus membros e peças já ganharam diversos e importantes prêmios de teatro do país. A companhia varia de processo cênico conforme o projeto: vem, desde sua primeira montagem, alternando peças cuja ideia, elaboração e direção são centradas em Daniel Herz, com peças de criação coletiva, como *Decote*, montado pela primeira vez em 1996, com direção de Daniel Herz e Susanna Kruger, e que, desde então, faz parte do repertório da companhia, sendo apresentado constantemente em festivais e comemorações

Rosyane Trotta, pesquisadora de grupos e companhias brasileiras, afirma que embora os grupos teatrais contemporâneos tenham uma organização e estética diversas, “boa parte destes grupos aponta para um projeto artístico composto de três pilares: a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença do diretor como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipe” (TROTТА, 2006, p. 155). Esses três pilares assinalados pela pesquisadora são claramente identificados em os Atores de Laura. Embora

tenha havido alguma mudança na estrutura da companhia no que se refere a alguns poucos atores e à direção artística, que hoje é capitaneada por Daniel Herz, a base da companhia sempre se manteve, assim como sua premissa fundamental de que o ator deva ser considerado o elemento principal dos projetos e encenações.

Embora a ideia do ator como elemento central e primordial do espetáculo norteasse o grupo desde o início de seus trabalhos, foi a partir da terceira montagem, com *Romeu e Isolda*, em 1995, que os Atores de Laura partiram para uma criação coletiva. De acordo com Daniel Herz, após o texto ter sido criado pelos integrantes da companhia e embora ele tivesse feito a revisão e dramaturgia do texto, não considerava justo e ético assinar o texto, pois

apesar da ideia ser minha, o texto não é meu, as palavras ditas pelos personagens não saíram da minha cabeça. Foram criadas pelos atores. Então, nada mais justo que botar nos créditos - dramaturgia: Daniel; texto: companhia. [...] E, mais uma vez, voltamos àquela questão de as pessoas se sentirem donas da história, do processo (1997, p. 4).

No ano seguinte, em 1996, os Atores de Laura escreveram e encenaram *Decote*<sup>2</sup>, criação coletiva realizada a partir de improvisações, que conta com oito quadros elaborados a partir de uma releitura da obra rodrigueana e de seus temas e tipos recorrentes: paixão, traição, morte, opressão familiar, jogo de futebol e de sinuca, tias solteironas, canalhas, e jornalistas. Esse estudo, portanto, tem por objetivo um exame da intertextualidade entre o espetáculo dos Atores de Laura e o texto rodrigueano, tomando como aporte teórico as considerações de Antoine Compagnon acerca da intertextualidade em *O trabalho da citação* (2007) e de Renato Cohen (2001) sobre o hipertexto teatral.

---

<sup>2</sup> A peça tem sido também utilizada em várias escolas de teatro e grupos de teatro amador no Brasil.

Além da análise dessa intertextualidade entre *Decote*<sup>3</sup> e o universo rodrigueano, será levado em conta, ainda, que o jogo intertextual não se dá apenas em relação às peças e às crônicas futebolísticas e cariocas rodrigueanas, como também diz respeito ao próprio trabalho dos Atores de Laura. Dessa forma, o conceito de *retrosserialidade* também pode render uma avaliação no tocante à intertextualidade em *Decote*, pois, não apenas os temas, personagens e tipos rodrigueanos presentes no espetáculo são aqueles recorrentes em sua obra, como a própria montagem apresenta elementos que podem ser relacionados a outros trabalhos da companhia.

Há, na cena contemporânea nacional e internacional, grupos e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático serve como estímulo para a livre interpretação e jogos de improvisação que resultam em espetáculos mais expandidos. O teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert assinala que na cena contemporânea “tudo é representável” (RYNGAERT, 1998, p. 31), uma vez que todos os textos seriam dotados de teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. No entanto, essa cena contemporânea não está preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas mostrar a leitura e a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito, mas trata-se, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio.

Os Atores de Laura propõem sempre uma releitura de textos dramáticos e não dramáticos e, no caso das criações coletivas, utilizam esses textos como estímulo para improvisações para então realizarem sua própria escrita cênico-dramática. A respeito do conceito deste tipo de

---

<sup>3</sup> O texto utilizado neste artigo foi publicado pelos Atores de Laura em 1997, pela editora Garamond. Entretanto, algumas passagens foram modificadas de acordo com o ano da encenação – o que é pontuado aqui – e algumas imagens da peça são descritas a partir da encenação e não do texto publicado.

escrita teatral, o pesquisador José da Costa Filho entende o teatro contemporâneo como um híbrido de linguagens onde consideram-se “não apenas textos e roteiros impressos, mas também os próprios espetáculos, não somente como escrita de palavras, mas também de sons, gestos, movimentos, objetos, iluminação, imagens, etc.” (2009, p. 33). Como fontes da escrita cênico-dramatúrgica contemporânea encontram-se fotos, vídeo, músicas, matérias jornalísticas, além de outras peças, romances, contos e crônicas.

Essa base de trabalho se assenta na análise da linguagem teatral contemporânea proposta por Renato Cohen, que nela vê a orquestração de

uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens. Hipertexto que é aqui definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese (COHEN, 2001, p. 108).

Cohen ainda afirma que

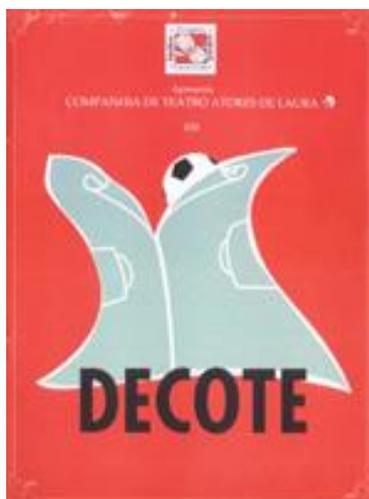
pode-se falar no estatuto de um teatro contemporâneo brasileiro que se consolida nos anos 80 e 90, formalizando uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias (COHEN, 2001, p. 105).

A dramaturgia dos Atores de Laura é, portanto, assentada no que Renato Cohen apontou na textualidade contemporânea, na polifonia, na hibridização e nas intertextualidades, o que pode ser visto através de uma avaliação da peça *Decote* e seu diálogo com o universo rodrigueano.

*Decote* não é uma montagem ou colagem de textos de Nelson Rodrigues, nem se propõe a representar os personagens criados pelo dramaturgo. Após

alguns meses de intensa pesquisa da obra de Nelson e de improvisações, a companhia partiu para a escrita de seu próprio texto, criando seus próprios personagens e situações que dialogam com a obra rodrigueana. A peça é uma reescrita do universo rodrigueano no sentido da intertextualidade proposto por Antoine Compagnon através do conceito por ele dado ao trabalho de citação. Compagnon defende a citação como um exercício de intertextualidade e sugere que toda escrita seja uma reescrita, uma citação: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

O próprio programa da peça encenada em 1996 já traz consigo o referencial intertextual com o universo rodrigueano: o campo de futebol, onde ocorre o Fla x Flu para onde vários personagens da peça estão indo e sobre o qual Nelson tanto escreveu; campo este, em forma de vestido, com um decote, palavra que dá o título da peça, título de uma das crônicas de *A vida como ela é* e metáfora do pecado feminino em várias crônicas do dramaturgo e em um quadro da montagem dos Atores de Laura.



Programa da peça (acervo da autora)

*Decote*, relembrando um Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, é composto de oito quadros ligados dramaturgicamente por uma final de Fla x Flu. Ao abrir a cena, como em um prólogo, funcionários de repartição, local onde vários personagens rodrigueanos trabalhavam, se encontram sentados em um círculo de cadeiras tomando cafezinho. O cenário, em todos os quadros, é praticamente construído pela disposição de cadeiras, tal como Nelson indicava em rubricas de diversas peças, onde a conformação das cadeiras indicava, por exemplo, um táxi imaginário que Aurora pega com Bibelot rumo a Copacabana, em *Os sete gatinhos*, e onde Celeste é flagrada por Leleco com Boca de Ouro. A economia dos cenários e objetos de cena davam agilidade às peças rodrigueanas, posto que a troca de cenas era intensa, assim como a “viagem” de seus personagens pela cidade do Rio de Janeiro. Essa economia de cenários e versatilidade da conformação das cadeiras também agilizam a mudança entre os diversos quadros de *Decote*.

Durante a cena, onde os movimentos dos personagens são bem coreografados, passam dois carregadores de maca, o que pode ser entendido como a anunciação de mortes que ocorrerão a cada quadro, sempre motivadas por algo relativo ao sexo e à traição, questão presente em todas as crônicas de *A vida como ela é* e em todas as peças de Nelson. Em *Memórias*, inclusive, ele havia argumentado: “morremos tão pouco de amor, e nos matamos tão pouco de amor. Não quererá isso dizer que somos uns pobres, uns desgraçados impotentes de sentimento?” (RODRIGUES, 2009, p. 300).

Logo os funcionários soltam frases que também remetem ao universo rodrigueano, embora não sejam sentenças propriamente escritas por Nelson: “Faltam quatro horas para a final!” (1997, p. 16). As referências ao futebol estão presentes não apenas nas crônicas futebolísticas, mas também em peças como *Bonitinhas, mas ordinária*, na qual um vizinho bate na porta de Edgar somente

para saber o resultado do jogo do Fluminense e como *A falecida*, onde vários personagens conversam sobre a final do Fluminense x Vasco que ocorrerá naquele dia. Ainda com relação ao futebol, um personagem de *Decote* diz: “não estar no estádio é como não estar no país, ser um estrangeiro” (1997, p. 16), o que pode nos remeter à referência rodrigueana do Brasil como “a pátria em chuteiras”<sup>4</sup>, ou então, “Nesse dia, todos os torcedores são manchete. Todos” (1997: 16), pois nas crônicas sob o título de “Meu personagem da semana”, onde circulavam nomes como Garrincha, Pelé e Castilho, Nelson também havia elegido o torcedor como personagem que se destacara (RODRIGUES, 2007, p. 377).

No final do prólogo, quando um dos funcionários começa a falar das filhas, outros comentam que elas são a “obsessão” do colega (1997, p. 17), tal como ocorria com Seu Noronha e Silene, de *Os sete gatinhos*, com Ismael e Anamaria, de *Anjo negro*, e com Dr. Sabino e Glorinha, de *O casamento*.

O primeiro quadro mostra o ainda muito jovem Nelsinho tentando salvar a vizinha e amada Lili dos maus-tratos do pai, o tal funcionário do Prólogo, obcecado pelas filhas. Dá-se uma discussão, por uma janela imaginária, entre o pai de Lili e a mãe de Nelsinho. Esta tenta convencer o vizinho a não mais bater na filha, quando ele questiona a moral da vizinha, pois diz que sabe que ela sai todos os dias de noite. A referência às vizinhas curiosas ou bisbilhoteiras da zona norte carioca rodrigueana é uma constante: sobre uma moradora da Aldeia Campista que passava com o umbigo de fora, Nelson se lembra da reação das vizinhas, “cochichando-se entre si: Sem-vergonha! Indecente!” (RODRIGUES, 2009, p. 57). A presença de vizinhos é também recorrente nas peças do dramaturgo, como em *A falecida* e em *O beijo no asfalto*, cujos vizinhos de

---

<sup>4</sup> Quando o a Seleção brasileira disputava alguma partida ou campeonato internacional importante, a Copa de Mundo em particular, Nelson procurava associar, em suas crônicas, a nação brasileira ao futebol. Ele pregava que a nação deveria se unir em torno da seleção, do “escrete”, o que significa, portanto, “a pátria em chuteiras”.

Zulmira e Tuninho e de Selminha e Arandir, se ocupavam das notícias que lhes chegavam do comportamento dos personagens. Devido à maior sociabilidade no espaço público da zona norte e do subúrbio, era comum nos textos rodrigueanos que vizinhos espreitassem ou que parentes compartilhassem a vida íntima dos casais. Assim como Carlinhos, da crônica “A dama do lotação”, “foi bater na casa do pai” (RODRIGUES, 2006, p. 35) para conversar sobre sua suspeita que era traído por Solange, Luci, da crônica “Uma senhora honesta”, condenava a traição e “vigiava as colegas, as vizinhas, sobretudo as casadas” (RODRIGUES, 2006, p. 131).

Em *Decote*, na fantasia de Nelsinho de salvar Lili fugindo em um cavalo branco, este sugere que a vizinha pule da janela e, empurrada pela irmã invejosa, cai nos braços de Nelsinho que, após pedir-lhe um beijo, vê a amada morrer e ser levada na maca pelos carregadores. Vários outros quadros abordam também da questão do beijo, outro tema recorrente em Nelson e que teve em *O beijo no asfalto* seu tratamento mais trágico.

No segundo quadro, amigos jogam sinuca enquanto discutem sobre a final do Fla x Flu. Tais amigos não são nomeados, agem como coro, alternando falas que tratam sempre do mesmo assunto, assim como Nelson fazia com o coro das pretas descalças de *Anjo negro* e com o coro de *Senhora dos afogados*, trazendo para o palco comentários triviais e a opinião do senso comum sobre determinada situação.

Nesse quadro aparece ainda uma citação explícita de Nelson: “Como diria Nelson Rodrigues, O Fla x Flu começou quarenta minutos antes do nada!” (1997, p. 23). Embora toda a peça se remeta ao texto rodrigueano, é na citação explícita que o ator-personagem dá voz ao autor homenageado, provocando, dessa forma, um distanciamento na plateia, embora a palavra distanciamento aqui não tenha o sentido restrito brechtiano de estimular o senso crítico, mas mesmo assim a citação explícita torna claros os artifícios da representação cênica,

valorizando a enunciação. Essa forma de citação de uma frase de Nelson corresponde ao exame que Antoine Compagnon fez do uso das aspas:

O que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor. [...] A expansão contemporânea do uso das aspas segue a mesma lógica, quando elas conferem ao que delimitam uma acentuação ou uma atenuação, em todo caso uma valorização da enunciação, que tem poder de distanciamento” (COMPAGNON, 1996, p. 52).

A despeito do Fla x Flu que mobiliza alguns personagens de *Decote*, Euclides está mais absorto em seus pensamentos sobre a amada Branca do que na conversa dos amigos. Quando está prestes a se casar, ouve e cumpre o pedido da noiva de abandonar a sinuca, sob o pretexto da sogra de que “Homem fiel não joga sinuca” (1997, p. 25). A temática da sinuca também aparece em crônicas e peças rodrigueanas: em *A falecida*, Tuninho gasta no bilhar todo o dinheiro que ganhou quando ficou desempregado e seus amigos jogam tanto porrinha quanto sinuca enquanto discutem sobre a final do Fluminense x Vasco.

Outro elemento do universo rodrigueano explorado pelos Atores de Laura foi o uso de expressões e gírias tipicamente cariocas: “uma pequena fabulosa”, “bijuzinho”, “broto”, “um brinco” e “de parar o trânsito”. Além do espaço urbano em que os personagens rodrigueanos transitavam – zona sul, centro, zona norte e subúrbio – a linguagem coloquial utilizada ajudava ainda mais na ambientação nas crônicas e tragédias cariocas da década de 50. Esse coloquialismo permitia aos leitores maior identificação com as histórias, uma vez que as expressões, gírias e a linguagem dos personagens lhes eram familiares, pois faziam parte de um modo de falar do cotidiano carioca e que *Decote* explora tão bem. Dessa forma, ao privilegiar um modo de falar cotidiano do carioca da década de 50, bastante explorado por Nelson, e suas predileções

pelo jogo de sinuca e de futebol, os Atores de Laura procuram ressaltar o ambiente em que a peça se passa: a cidade do Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

Nelson Rodrigues impôs na escrita das crônicas de *A Vida como ela é...* e nas tragédias cariocas, sua memória da cidade e os elementos que considerava constitutivos do imaginário carioca. Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de *A Falecida*, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138). Esse “específico da vida carioca” a que se refere Adler Pereira, diz respeito, por exemplo, ao futebol, jogo de sinuca e jogo de bicho de *A Falecida* e de *Boca de Ouro*, às gírias faladas no Rio de Janeiro que Nelson colocou na boca de seus personagens e aos papéis femininos esperados pela sociedade da década de 50. Assim, em *Decote*, Euclides explica que sua amada Branca é “moça de família” (1997, p. 24).

Na moral social vigente na década de 50, o papel destinado a uma mulher solteira era a preparação para o casamento, tal como Branca o faz no segundo quadro. As mulheres jovens eram classificadas como “moças de família”, de gestos contidos, respeitavam os pais e preservavam a virgindade<sup>6</sup> para o casamento (BASSANEZI, 2001, p. 610). Em oposição às “moças de família”, havia também as “moças levianas”, que se vestiam de forma ousada, permitiam certas

---

<sup>5</sup> É válido ressaltar que muitos encenadores propuseram uma universalização da obra rodrigueana, privilegiando os aspectos arquetípicos das obras em detrimento do cotidiano, principalmente, carioca. Desse modo, as ações parecem se passar em qualquer lugar e não necessariamente no Rio de Janeiro. Ao se enfatizar cenicamente, por exemplo, os elementos expressionistas identificados nos textos, nas montagens de Antunes Filho de *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*<sup>5</sup> (1981) e de *Paraíso zona norte*<sup>5</sup> (1989), assim como em *Toda nudez será castigada* (2006), do Armazém Companhia de Teatro, o espaço carioca em que as peças de Nelson se inserem é, praticamente, apagado nas encenações. Acrescenta-se a isso o fato de muitas montagens das peças de Nelson apresentarem um tom demasiadamente solene, enfatizando um Nelson sério, sem a ironia do exagero e da caricatura, presentes em sua obra, além do espaço urbano em que se inserem e onde se desenvolvem as tragédias cariocas quase passar despercebido.

<sup>6</sup> Por outro lado, os homens jovens eram incentivados a ter relações sexuais com prostitutas a fim de reforçarem sua virilidade (BASSANEZI, 2001, p. 612).

intimidades que manifestassem a sexualidade e namorava rapazes diferentes (BASSANEZI, 2001, p. 612).

Nas crônicas e peças de Nelson, as supostas “moças de família” moravam na zona norte, enquanto as “levianas”, na zona sul, embora no decorrer do texto ele subvertesse essa moral. Desse modo, Euclides passa a repreender o decote que Branca começa a usar, esbravejando: “Mulher minha não usa decote!” e “Se você não tirar esse decote, eu não te toco mais!”. O decote serve, na perspectiva de Euclides, como uma metáfora do pecado, pois incita nele a desconfiança de que a mulher o está traindo: “Você está me escondendo alguma coisa. Que decote é esse?” (1997, p. 31). De modo análogo, na crônica “Decote”, de *A vida como ela é...*, Clara era descrita, na perspectiva do marido, como “mãe displicente, vivia em tudo que era festa, exibindo seus vestidos, seus decotes, seus belos ombros nus” (RODRIGUES, 2006, p. 527). Quando o marido, apoiado pela filha, decide matar Clara, “atirou duas vezes no meio do decote” (RODRIGUES, 2006, p. 529).

Nesse quadro, portanto, aparecem as frases sobre a traição, proferidas sempre pelo Doutor Moacir, pai de Branca, ao genro Euclides: “A fidelidade é um fio tênue, invisível, que pode se romper a qualquer momento” (1997, p. 25) e “Branca é uma santa, mas é de carne e osso. Resumindo: é mulher, e não existe mulher fiel” (1997, p. 25), frases essas que podem remeter à análise do Dr Magarão, da crônica “Casal de três”: “[...] desconfie da esposa amável, da esposa cordial, gentil. A virtude é triste, azeda e neurastênica” (RODRIGUES, 2006, p. 548). Como em suas *Memórias* Nelson proclama que “o problema do brasileiro é ser ou não ser traído” (RODRIGUES, 2009, p. 101), Euclides, de *Decote*, acata a sugestão do sogro de procurar testemunhar o adultério de Branca. Vale ressaltar que na zona norte rodrigueana, era comum genro conversar com o sogro sobre o andamento do casamento, como pode ser observado em “Casal de três”, onde Filadelfo procura Dr. Magarão para conversar sobre sua suspeita que a esposa Jupira o trai.

A desconfiança que Branca o traía mostrou-se infundada: ao flagrar a esposa em sua casa pedindo que Tunico se escondesse, não sabia que se tratava de uma festa surpresa que Branca havia planejado com vários familiares e amigos de Euclides para anunciar a gravidez ao marido. Este, por sua vez, ao ouvir Branca conversando com Tunico, volta a questioná-la sobre o decote do vestido e bate nela com o taco de sinuca até matá-la, ou seja, mais um desfecho trágico tão comum na obra rodrigueana e que encerra todos os quadros de *Decote*.

Enquanto o coro de convidados sai em procissão atrás da maca que carrega Branca, entram, por outro lado, mulheres cantarolando o hino do Fluminense. Como um coro de tias solteironas, tal como aquelas de *Toda nudez será castigada* e de *Doroteia*, as vizinhas despem Inês, comentando sobre a inocência e beleza da jovem. As vizinhas logo mostram preocupação com a suposta pureza da moça:

SEGUNDA VIZINHA: O vestido não pode deixar as pernas de fora.

TERCEIRA VIZINHA: É pelas pernas que vêm a tentação...

PRIMEIRA VIZINHA: As virgens são lindas! (1997, p. 38).

No entanto, assim como fazia Nelson Rodrigues, *Decote*, subverte os códigos morais aparentes nas crônicas e nas peças, pois esse terceiro quadro acaba por revelar, pela própria boca de Inês, dirigindo-se ao irmão, que ela não era a “moça de família” que todos acreditavam ser: “Eu nunca fui santa [...] Quer saber? Lembra do Castilho? [...] Já prevaricamos. [...] E não foi só ele. Teve o Castilho, o Haroldo, o Ademir Menezes, o Bigode, o Gerson, Assis, Rivelino, Romerito, Pintinho<sup>7</sup>. Foram muitos” (1997, p. 41). Apesar do rol dos jogadores

---

<sup>7</sup> Ao atualizar a peça em montagens de diferentes anos, a jovem Inês ainda cita o nome de algum jogador famoso do Fluminense.

de futebol, de épocas díspares, o que confere ainda mais comicidade à cena, Inês revela ao irmão que quem verdadeiramente ama é ele. Apesar de hesitar um pouco, Clecio acaba por ter relações sexuais com a irmã, tipo de incesto que Nelson explorou em *Engraçadinha*<sup>8</sup>. Pelo ato, decidem se matar com veneno ofertado pelo coro de convidados, tipo de suicídio que aparece em *Engraçadinha* e que Tio Raul, de *Perdoa-me por me traíres*, comete.

Na transição para o quarto quadro, ao saírem o casal, levado na maca, e os convidados, os homens começam uma outra fila de convidados de um casamento e, novamente, falam como um coro ao olharem para a noiva: “Feia!” (1997, p. 45). Trata-se, agora, de Celina, uma irmã feia que vai se casar com um homem outrora namorado da irmã Cíntia. A disputa de duas irmãs pelo mesmo homem já havia sido retratada por Nelson em, por exemplo, *Vestido de noiva* e *A serpente*, além de algumas crônicas de *A vida como ela é...*

Devido à resistência da irmã em se casar, pois além de se sentir pretensamente culpada por ter roubado o namorado da irmã, acredita que devido à sua feiura o marido vai lhe trair, Cíntia explica que praticamente jogou a irmã nos braços do namorado “...por compaixão [...] Eu não queria que você morresse sem provar o doce gosto de um beijo!” (1997, p. 46). Como solução para a feiura da irmã, Celina então propõe o suicídio duplo, já que “as mortas são lindas!” (1997, p. 47), assim como acreditava Zulmira, de *A falecida*. Celina bebe o veneno, mas Cíntia não e, ao ver os convidados admirando a beleza da irmã envenenada, retira seu corpo e coloca-o na maca.

O quinto quadro mostra, paralelamente, uma família em *tableau*, como que posando para uma foto tal qual “um antigo retrato de família” (1997, p. 51), um “álbum de família”, e assistindo a tia dando banho no jovem sobrinho Candinho. Assim como Serginho era cuidado pelas três tias solteironas após a morte da mãe, em *Toda nudez será castigada*, Candinho também perdera a mãe

---

<sup>8</sup> Embora, nesse romance, o casal não soubesse da relação consanguínea.

e ficara sob os auspícios da tia, pois sofria de uma “febre” que só ela conseguia conter. A tia faz de tudo para que o sobrinho nunca a deixe e, apesar de tentar dificultar o namoro e casamento de Candinho com Célia, desiste de impedir o enlace quando entende que ficará sem a mesada, embora seja clara a sua obsessão pelo sobrinho.

Em diversos momentos, os membros da família saem do *tableau* e comentam o comportamento e a vida do rapaz, de modo comparável ao dos personagens masculinos rodrigueanos que evitavam o casamento:

ROBERTO: [...] Já fez vinte e dois anos e nunca teve uma namorada. E digo mais: é virgem!

ARTUR: Muito estranho... Não gosta nem de futebol! (1997, p. 53).

No dia do casamento, um dos familiares de Candinho exalta a beleza da noiva: “Célia está tão linda! Parece até a Olivia de Havilland!” (1997, p.57). A referência aqui à atriz de *E o vento levou* é mais uma característica de alguns personagens rodrigueanos, como Celeste, de *Boca de Ouro*, que afirma ter iniciado o relacionamento com o bicheiro, apesar de casada com Leleco, porque Boca havia lhe prometido uma viagem para conhecer Grace Kelly. Entretanto, na hora do casamento, Candinho se joga da torre da igreja e é levado na maca pelos carregadores. Desfecho inesperado e semelhante ao de Candinho teve Alipinho, personagem de “Noiva da morte”, de *A vida como ela é...* que, após ficar noivo de Marta, termina o conto vestindo-se de noiva, com véu e grinalda e enforcando-se ao som da marcha nupcial.

O sexto quadro se passa em uma repartição pública e mostra certo companheirismo entre os colegas de trabalho Pacheco e Álvaro. Nesse quadro, há referências diretas a Nelson Rodrigues quando, por exemplo, Pacheco examina uns processos e exclama: “Outra peça desse Nelson Rodrigues. Não vou

nem ler. Está censurado!” (1997, p. 61) e quando fala ao telefone: “Não me interessa... Aquilo é um imoral! Um tarado! Está censurado!” (1997, p. 63).

Apesar da recepção discreta que *A mulher sem pecado* (1941), peça inaugural de Nelson, teve, foi com *Vestido de noiva* (1943) que o dramaturgo conheceu o sucesso teatral. Entretanto, sua terceira peça, *Álbum de família* (1946), foi proibida pela censura federal e só liberada em 1965, ao passo que tanto suas crônicas futebolísticas quanto folhetins, como *Meu destino é pecar*, assinado como Susana Flag, continuavam a fazer sucesso. Também o romance *O casamento* (1966) foi vetado pelo ministro da justiça do governo Castello Branco. Desse modo, o personagem Pacheco, de *Decote*, simboliza a censura que considerava Nelson subversivo e imoral.

Quando Pacheco ouve do amigo Álvaro que está tendo um caso com uma “pequena maravilhosa”, oferece seu apartamento de Copacabana para os encontros amorosos do colega. Copacabana é representada no texto rodrigueano como o espaço do pecado, seguindo o imaginário social da época da zona sul, um espaço de preceitos e comportamentos morais mais liberais. É no apartamento<sup>9</sup> de um amigo, localizado na rua Barata Ribeiro, que Bibelot leva Aurora e Silene, assim como o fazem uma galeria de personagens de crônicas de *A vida como ela é...*

A cada encontro de Álvaro com a mulher, Pacheco quer saber detalhes do encontro e se lamenta de não ter com a esposa o tipo de sexo que o colega tem com a amante: “Chegou com um decote estonteante! Não pestanejei. Rasguei o vestido como um animal!” (1997, p. 66). Além da curiosidade acerca dos encontros de Álvaro, Pacheco, insistentemente, liga para a esposa para

<sup>9</sup> Em uma época quando ainda não havia surgido o motel, os encontros sexuais se davam em apartamentos, comumente chamados de *garçonnière*, que homens mantinham, geralmente, em Copacabana.

pedir que ache o brasão do Fluminense, pois este pode trazer-lhe sorte na final do campeonato que se aproxima.

Álvaro conta que como prova de amor, Glória havia lhe presenteado com um brasão do Fluminense e Pacheco então descobre que a amante do colega é sua esposa. Chamando-o de canalha, Pacheco ameaça Álvaro: “Vais continuar a encontrar a Glória como se nada tivesse acontecido, entendeu?! E tem mais... Todo dia quero os detalhes. [...] Se não... meto uma bala na tua cara” (1997, p. 67). Situações semelhantes aparecem em diversas crônicas de *A vida como ela é...* Em “A mulher do próximo”, por exemplo, Arlindo descobre que sua esposa o trai com o colega Gouveia, mas como condição para não matá-lo, impôs que cuspiisse na cara do colega traidor toda vez que o visse. Apesar de Pacheco ter chamado o colega de “canalha” foi, todavia, sua própria atitude de ordenar que Álvaro continuasse a ter um caso com sua esposa, contando-lhe todos os detalhes que, na verdade, o caracteriza como “canalha”, tipo de personagem recorrente no texto rodrigueano. Assim como Álvaro não conseguiu levar a situação adiante e levou “dois tiros na cara” (1997, p. 67) dados por Pacheco, Arlindo “meteu uma bala nos miolos” de Gouveia quando este pediu que não lhe cuspiisse na cara.

O sétimo quadro também trata do tema da traição. Embora a mulher de Guedes suspeite que o marido tenha uma amante, Guedes sempre encontra desculpas tolas para despistar a mulher que, nem um pouco ingenuamente, aceita. Um dia, indo ao encontro da amante, é confundido com um torcedor do Fluminense por flamenguistas, leva uma surra e é internado. Recuperado da cirurgia, decide ser fiel à esposa, que contrata como empregada a ex-amante do marido. Quando a ex-amante se oferece a Guedes, ele recusa, se dizendo outro homem. Ao ouvir a conversa, a mulher de Guedes atira no marido e explica: “Homem fiel eu não quero. Homem fiel é homem morto!” (1997, p. 78).

Nesse quadro, os Atores de Laura utilizam um recurso de ironia sempre presente nas crônicas rodrigueanas: a inversão do previsível, fazendo com que os desfechos de traições ganhem contornos tragicômicos, como em “Casal de três”, onde Filadelfo, a fim de salvar seu casamento com uma mulher que era apaixonada pelo seu melhor amigo, lhe implora que desfaça o noivado, chegando a ameaçá-lo de morte, e insiste que ele almoce todos os dias em sua casa para que continue, assim, amante de sua mulher e essa, por sua vez, traga de volta à harmonia do casamento (RODRIGUES, 2006, p. 547 – 551).

No oitavo e último quadro, aparecem as referências a doenças, outro tema recorrente na obra rodrigueana<sup>10</sup>. Em velórios, mulheres carpideiras comentam efusivamente sobre os motivos dos óbitos de diversos mortos que ali se encontram: “Que coisa, né? Embolia pulmonar!” (1997, p. 80), “Doencinha horrórosa, hein...” (1997, p. 85) e “Morreu de tanto fumar. Morreu entupido no próprio catarro...” (1997, p. 87). Em cada um desses velórios, as mulheres comentam que a reportagem que o jornalista<sup>11</sup> Washington Resende faz dos óbitos é de tratamento poético: “...só o Resende para dignificar uma morte dessas!” (1997, p. 83), “Agora o Resende... que gênio! Transformar os pulmões do falecido fumante numa arena onde leões devoravam cristãos!” (1997, p. 87) e “Que glória, hein! Morrer comemorando um gol de placa! Só o Resende para transformar essa tragédia em poesia esportiva!” (1997, p. 85). No entanto, a personagem aparentemente mais misteriosa é Elaine, que comparece a todos esses velórios e ao se apresentar ao jornalista, comenta: “Ninguém detalha as angústias e glórias da morte como o senhor!” (1997, p. 81), “O senhor me fez ver a morte com outros olhos...” (1997, p. 81), para finalmente pedir: “Quero ser uma morta de primeira página” (1997, p. 82).

---

<sup>10</sup> Doenças e problemas físicos como varizes, cegueira, epilepsia, asma, tumores, vermes e tuberculose.

<sup>11</sup> A imprensa carioca também exerce papel importante nas crônicas e tragédias rodrigueanas, uma vez que colabora na construção da mitologia urbana e na manipulação da opinião pública.

Pode-se inferir, portanto, que o jornalista Washington Resende é uma referência explícita ao próprio Nelson Rodrigues, que tanto buscava valorizar a metáfora e o exagero na escrita. Desde o início de sua carreira na imprensa carioca, ainda na adolescência, Nelson tinha a preocupação com a linguagem que deveria se inscrever em sua obra: “Fui um autor correndo, ofegante, atrás das metáforas mais desvairadas. [...] Também o adjetivo era minha tara linguística” (RODRIGUES, 2009, p. 367). A impessoalidade jornalística, o excessivo respeito à “veracidade” dos fatos e a objetividade informativa eram combatidas pelo escritor através da expressão “idiotas da objetividade” em diversas crônicas selecionadas pelo escritor e publicadas em *A cabra vadia*. Esse tipo de escrita jornalística o levou, inclusive, a criticar duramente o *copydesk*, sob a argumentação de que a uniformização dos textos, a supressão de exageros e adjetivos e muitas exclamações que dessem à notícia um caráter sensacionalista, faziam com que toda reportagem fosse por demais objetiva e fria. Nelson, defensor da subjetivização e da ficcionalização da reportagem, achava que a nova técnica tirava toda a emoção do acontecimento. Por ser um jornalista afeito ao exagero, à adjetivização e à metáfora, Washington Resende foi procurado por Elaine, que queria ser uma “morta de primeira página”.

Elaine teve destino semelhante ao de Zulmira, de *A falecida*. Tal como a protagonista da tragédia carioca, a morte de Elaine passou despercebida pela imprensa. No entanto, enquanto Zulmira não teve o tão sonhado enterro porque Tuninho descobrira sua traição, vindo a perder todo o dinheiro que seria usado para o enterro de luxo da mulher em uma aposta no Vasco na final contra o Fluminense, Elaine acreditou no comentário sarcástico de Washington Resende de que se ela gostaria de ser a morta da primeira página, que matasse o chefe da redação onde o jornalista trabalhava. Errando o tiro no chefe, Elaine se mata. O quadro se encerra com a ordem recebida por Washington Resende de não dar uma nota sequer no jornal sobre Elaine e fazer a cobertura total da final do campeonato. Assim, o jornalista exclama: “Então vamos logo. Porque, em final

de campeonato, o que não falta é história para contar! Eu sou como o Nelson da página esportiva: tricolor de coração!” (1997, p. 88).

O epílogo, sem diálogos e totalmente coreografado, se dá sob a música *Na cadência do samba*, que apresentava o programa Canal 100 e que eventualmente contava com leituras dramatizadas de crônicas futebolísticas de Nelson a fim de ilustrar ou celebrar determinada partida ou final de campeonato. Durante o epílogo, os personagens entram e formam um semicírculo, “como se estivessem em um estádio de futebol” (1997, p. 89) e comemoram, em movimento coreográfico, assim como acontece no prólogo, a marcação de um *gol*.

### 1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase todo o universo rodrigueano se encontra em *Decote*; parece um trabalho de bricolagem do texto rodrigueano, que ganha uma nova forma e sentido após a criação do texto dramaturgic e do espetáculo. Como assinala Compagnon, “no exercício infantil de bricolagem, de cortar, colar e compor, o texto se torna “a prática do papel” (COMPAGNON, 1996, p. 12)” e, nesse caso, é a caneta que “reúne as propriedades de tesoura e cola” (COMPAGNON, 1996, p. 58). A citação, segundo Compagnon, viria dos elementos externos que são agregados ao texto e a ele dão sentido. Assim, “... no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar” (COMPAGNON, 1996, p. 12).

Dessa forma, a bricolagem em *Decote* da obra rodrigueana vem da economia de cenários e objetos de cena que buscam dar agilidade às transições de cenas, da obsessão com o tema da morte e com o desejo de personagens de ficarem famosos pelo enterro, da temática recorrente do beijo e do sexo como indicadores do fenômeno do trágico, da presença do coro que comenta e reflete

sobre situações e das tias solteironas que repudiam o sexo e se comprazem ao cuidar de sobrinhos, da temática da traição e do incesto, da recorrência de referências ao jogo, a doenças e a artistas hollywoodianos, das ambientações em repartição pública, bilhar e em casas onde obsessões e desconfianças sufocam personagens.

*Decote* procura, ainda, em todos os quadros, trazer ao palco o cotidiano carioca explorado por Nelson nas crônicas de *A vida como ela é...* e nas tragédias cariocas não apenas através do Fla x Flu que liga dramaturgicamente toda a peça, como também na utilização de expressões e linguagem coloquial e na abordagem do imaginário social dos comportamentos contrastantes entre habitantes da zona norte conservadora e da zona sul liberal, enfatizando o papel que Copacabana exercia como espaço do pecado. Também personagens-tipo da galeria rodrigueana se encontram no espetáculo: o canalha, as tias, a mulher virtuosa e a adúltera ou leviana e o jornalista. Com relação a esse último, o personagem Washington Resende é uma citação do próprio Nelson, afeito a metáforas, adjetivações e ficcionalizações do fato. Outro personagem que age como uma citação à vida do escritor é Pacheco, que tal como a justiça brasileira da época da ditadura militar, censurou Nelson sob acusação de subversão e imoralidade.

A intertextualidade com a obra rodrigueana também está presente nos recursos estilísticos utilizados em *Decote* como as elipses, hipérboles, metáforas, adjetivações e ironia, principalmente no que se refere aos desfechos trágicos ou tragicômicos inesperados. Trata-se, portanto, de uma citação onde o texto dramaturgico do espetáculo realiza algo como uma apropriação do texto texto rodrigueano, mas aquele tipo de apropriação a que Compagnon se refere: “a citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 1996, p. 37).

A intertextualidade tem sido muito explorada no teatro contemporâneo como um procedimento de construção textual e cênica. No jogo intertextual proposto por *Decote*, não houve qualquer tentativa de representar personagens, crônicas ou cenas de peça de Nelson Rodrigues. Embora muitas situações possam nos remeter a variados fragmentos de textos de Nelson, elas se dão em diferença, pois não são fruto de mimesis, mas de intensa pesquisa do grupo do universo rodrigueano, de um exercício de citação, como propõe Antoine Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. [...] a frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado... [COMPAGNON, 1996, p. 13].

Além dos fragmentos de textos rodrigueanos que se tornaram um outro e novo texto em *Decote*, podemos perceber nesse espetáculo fragmentos de outras montagens dos Atores de Laura, configurando o que Marsha Kinder conceituou como retrosserialidade. Embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar, a noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada ao conjunto da obra dos Atores de Laura. Marsha Kinder entende como retrosserialidade o conjunto de intertextos que formam um banco de dados ao qual todos os filmes de Almodóvar se referem, embora os temas que se encontram nesse banco de dados sejam geralmente retomados em diferença. Dessa forma, o trabalho dos Atores de Laura é retrosserial no sentido em que não há, na maioria dos espetáculos da companhia, determinados atores que sempre façam o papel de protagonistas, todos têm a mesma importância, inclusive em uma mesma peça, como ocorre em *Decote*. Em todas as montagens, há um trabalho corporal específico, onde gestos e movimentos são coreografados, uma busca por um texto trabalhado a várias mãos, através de

criação coletiva e o recurso da improvisação como modo de exploração, de descoberta de linguagem cênica e de meio de criação de texto.

Também temas são retomados, em diferença, em espetáculos: *Adultério*, que trata de traição de diversas maneiras, embora realizando um jogo intertextual com *Seis personagens em busca de um autor*, de Pirandello, e com uma manchete de jornal sobre um caso adultério, em vários momentos pode remeter a plateia ao universo rodrigueano de *Decote*.

Talvez a ideia de intertextualidade e de retroserialidade no conjunto da obra dos Atores de Laura esteja relacionada ao fato de que pela companhia ter uma equipe estável, cujo núcleo se mantém praticamente o mesmo desde sua fundação, há quase 28 anos, e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia.

### REFERÊNCIAS

COMPANHIA DE TEATRO ATORES DE LAURA. *Decote*. Rio de Janeiro: Garamond, 1997.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p.605 – 639.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Revista Sala Preta*, São Paulo, no. 1, p. 105-112, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011>. Acessado em 24/01/2020.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

KINDER, Marsha. All about the Brothers: retroseriality in Almodóvar's cinema. In: *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In RESENDE, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

RODRIGUES, Nelson. *O berro impresso das manchetes*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: a menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, no. 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acessado em 18/01/2020.

#### **REFERÊNCIA MULTIMÍDIA**

<http://www.atoresdelaura.com.br>

#### **ENTREVISTA**

HERZ, Daniel. In: *7º Seminário Permanente de Teatro para Infância e Juventude*. Maio de 1997. Acervo da autora.

Recebido em 29/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.

# A ARIDEZ REVISITADA EM ÁRIDO MOVIE E CINEMA, ASPIRINA E URUBUS: REGIONALISMO ALÉM DA LITERATURA

THE DRYNESS REVISITED IN ÁRIDO MOVIE AND CINEMA, ASPIRIN AND VULTURES: REGIONALISM BEYOND LITERATURE

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nesse artigo, propomos uma análise da aridez, tendo como objeto de estudo as obras cinematográficas contemporâneas, produzidas após o Cinema da Retomada. Mais especificamente, analisamos, como exemplo das mudanças operadas na representação cinematográfica do sertão, os filmes *Árido Movie* (2008), de Lírio Ferreira, e *Cinema, aspirina e urubus* (2007), de Marcelos Gomes. Nossa hipótese é que a aridez, mais do que leimatív temático, é um operador de leitura presente em várias esferas, tempos e manifestações da cultura brasileira, a começar pela literatura. Nesse sentido, nossa análise, primeiramente, refaz o percurso diacrônico mantido entre a literatura regionalista de 30, o Cinema Novo e, por fim, as obras cinematográficas da contemporaneidade. Nosso objetivo é comprovar que a aridez, nosso corpus específico, seja na literatura, seja no cinema, é um mecanismo estruturador da forma, capaz de explicitar as relações profundas entre esta e o conteúdo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sertão; seca; regionalismo; *Árido Movie*; Cinema, aspirina e urubus.

**ABSTRACT:** This paper proposes an analysis of the dryness using as study object the contemporary cinematic works produced after the Cinema da Retomada movement. More specifically, it analyses, as example of the changes in the cinematographic representation of the backlands, the movies *Árido Movie* (2008), by Lírio Ferreira, and *Cinema Aspirin and Vultures*

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Brasil, com período sanduíche na Università degli Studi di Genova – Itália. Professora Temporária da Universidade Regional do Cariri – Brasil ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5848-3314>. E-mail: [nba.anacarolina@gmail.com](mailto:nba.anacarolina@gmail.com).

(2007), by Marcelo Gomes. The hypothesis presented is that the dryness is more than a thematic leitmotiv, being rather a reading operative present in many spheres, periods and manifestations of Brazilian culture, starting with literature. Thus, this analysis, first retraces the diachronic path kept between the regional literature of the 30s, the Cinema Novo movement, to arrive at the contemporary movies. This paper goal is therefore to show that the dryness, its specific corpus, be it in literature, be it in the cinema, is a structure molder mechanism capable of highlighting the deep relations between form and content.

**KEYWORDS:** Brazilian Backland; dryness; regionalism; Árido Movie; Cinema, aspirin and Vultures.

No caso específico das relações entre a literatura e a cinematografia da seca, apenas 46 anos separam a obra *Os retirantes*, de Patrocínio (1879), ponto de referência em relação à abordagem literária do ambiente sertanejo árido, e o início das produções cinematográficas que abarcam o sertão como espaço, ainda que não em sua aridez, como é o caso dos filmes sobre o cangaço *Filho sem mãe* (1925) e *Sangue de irmão* (1927) (VIEIRA, 2011, p.64).

O sertão, “revelado” por meio do cangaço e de suas figuras, viés que originou um gênero cinematográfico próprio, é nessas obras cenografia ou apenas se resume a conteúdo temático, caso do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que, apesar de se passar no sertão nordestino, teve como locação das filmagens o interior do estado de São Paulo (ANDRADE, 2008, p.39). O espaço sertanejo, especificado a partir do binômio sertão-árido, será ainda abordado no filme *O Canto do Mar* (1954), de Alberto Cavalcanti, que retrata a migração provocada pela seca.

No entanto, em um percurso semelhante ao da literatura, o sertão como estética só será elaborado alguns anos após a abordagem temática, a partir do movimento “Cinema Novo”, nos anos 60, que, tal qual regionalismo literário de 30, propunha uma nova abordagem desse espaço.

Desse modo, quando os jovens cineastas de meados de 1960 se proclamam representantes de um Cinema Novo, a seca, além de fazer parte do imaginário cultural popular, já foi discursivizada, em moldes parecidos, pelo

Regionalismo literário. Isso significa que, se na literatura a preocupação estética e social se dá entre as décadas de 20 e 30, é nos anos 60 que o cinema conhece um movimento semelhante, de procura pela brasilidade temática, estética e estrutural. Em suma, foi “com os filmes dos anos de 1960 que nosso cinema extravasou da literatura, indo além do que esta pretendia. O romance da década de 1930 trouxera uma novidade com relação ao primeiro e ao segundo Regionalismos: a denúncia social” (GALVÃO, 2004, p.384).

Em 1962, Glauber Rocha, a voz do Cinema Novo, sintetiza as aspirações do movimento em um manifesto (2004, p.50), cujas ideias são complementadas, em 1965, pelo famoso artigo sobre a “Estética da fome” (ROCHA, 2004, p.63). Neste, Rocha discute a necessidade de se procurar uma forma estética capaz de dar vazão aos elementos culturais e sociais do país, contrapondo a estética do movimento às estéticas estrangeiras, funcionais para as culturas às quais pertencem, mas não para a brasileira.

O Cinema Novo assume as próprias carências e a situação político-social do país como dados estilísticos, transformando-os, combinando-os de tal modo que esses elementos díspares assumem coesão estrutural e fator estético. A famosa frase que caracterizou o movimento, “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, define a intenção dos cineastas que, mesmo com a defasagem tecnológica, a falta de uma indústria cinematográfica forte e de um público abundante, pretendiam não só vencer as limitações, como produzir filmes de rigor artístico. E, por abordar a realidade e ser notadamente um cinema de autor, isto é, filmes com a “assinatura” estilística de seus realizadores, na contramão do padrão usual estabelecido pelo cinema comercial de grande escala, o Cinema Novo foi associado à Nouvelle Vague francesa e ao Neorealismo italiano, nos quais a marca autoral e o apelo à realidade empírica também eram marcantes.

O manifesto glauberiano incita os jovens cineastas a denunciar a situação do Brasil e, simultaneamente, procurar formas de que essa situação seja sentida pelo “espectador, que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a ver, mas a participar do drama da seca” (2004, p.139, grifo nosso). Esta agressão só é possível porque a estrutura da obra reitera o tema, logo o discurso áspero assimila as características da seca, transpondo-na para o nível formal. Sobre a “Estética da fome”, Ismail Xavier afirma que o próprio nome do manifesto indica a sua chave de leitura:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o cinema novo do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema (2007, p.13).

Apesar de o trecho citado tratar da temática da fome, acreditamos que ele também é pertinente às considerações feitas sobre a seca porque, além de fome e seca estarem eventualmente ligadas, tanto na realidade objetiva quanto nas representações artísticas, elas são figuras escolhidas que caracterizam um modo de representação estética, mais do que a representação temática de um contexto social específico.

Esta dupla preocupação – estética e social – aproxima, conforme mencionamos, o movimento literário chamado de Regionalismo e o movimento cinematográfico do Cinema Novo, pois entre eles há paralelismos semântico e estrutural, hipótese corroborada por Xavier que, na apresentação de Sertão Mar, diz que seu objetivo era “[...] tratar de forma mais incisiva uma questão central na experiência do cinema novo: a da relação entre seu diálogo com a herança modernista e os imperativos de uma militância de efeito político imediato na conjectura dos anos 1960” (XAVIER, 2007, p.7).

Como exemplo das constatações mencionadas, citamos a obra literária *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e sua versão cinematográfica homônima, de Nelson Pereira dos Santos (1963), que, além de representarem com pertinência os movimentos aos quais pertenceram, o Regionalismo de 30 e Cinema Novo, oferecem um modelo emblemático da relação entre os referidos movimentos.

Se no caso da literatura nunca houve um desaparecimento propriamente dito do regionalismo, apenas um esmorecimento, potencialmente ocasionado pela industrialização geral do país, inclusive de áreas de sertão, no caso do cinema, as produções contemporâneas dão continuidade ao cinema dos anos 60, tendo em vista que entre esses dois movimentos, a produção cinematográfica foi esparsa e inconstante, sendo retomada somente em meados de 1995, incentivada por leis de apoio à cultura após um longo período de dormência.

Dentre os temas abordados pelo cinema da Retomada, como ficou conhecido o período de produção pós 1995, está o da seca, da aridez, cujo ápice coincidiu com o auge do próprio cinema nacional, isto é, o Cinema Novo. Assim, os novos artistas, ao retomarem a seca, além de se inserirem em uma tradição, estabelecem laços com um período fértil e bem sucedido do cinema nacional, cujo fim foi simultâneo a uma significativa redução da produção cinematográfica brasileira.

Discutindo essas questões, Walnice Nogueira Galvão levanta a hipótese de que os filmes pós anos 90

Deixam transparecer uma rejeição muito decidida dos valores que imperam nas matrizes do capitalismo. Não se sabe bem o que buscam, mas buscam 'outra coisa': algo que passe por fora do fundamentalismo do mercado, com suas regras inclementes, da idolatria do consumo, do evangelho digital[...] (2004, p.4).

Razão pela qual esses filmes se voltariam para a temática do “sertão” na contramão das tendências artísticas da atualidade, mais urbanas. Juliana Santini (2009), em artigo sobre Ronaldo Correia de Brito, retoma essa hipótese levantada por Galvão, propondo que a motivação da atual literatura regionalista também pode se dar pelos mesmos motivos. Ainda no que concerne à relação mantida entre a Retomada e o Cinema Novo, José Luiz de Oliveira e Silva (2008), retomando as considerações de Jean Claude Bernardet, aborda a existência de uma suposta “marca de qualidade” assegurada pelo vínculo com o Cinema Novo, motivo pelo qual:

A recente produção cinematográfica brasileira irá significar o universo sertanejo por vezes em oposição, outras vezes em concordância, com aquelas representações do sertão como local de natureza áspera e sociedade violenta, exemplo da marca inconfundível da histórica situação periférica vivida pelo Brasil. Não há como negar que mesmo nas mais recentes produções nacionais ainda persistem camadas de discursos que se cristalizaram no imaginário social acerca do sertão brasileiro. [...] Fazendo uma analogia, seria como se os novos cineastas não tivessem conseguido se livrar do “fardo” do Cinema Novo, impondo às novas representações o peso do passado do cinema brasileiro na forma de ideias e valores que influenciam diretamente no modo de ver o mundo e reconstruí-lo nas telas de Cinema. (SILVA, 2008, p.5).

Todavia, acreditamos que as releituras da tradição feitas tanto pela literatura quanto pelo cinema se definem muito mais em termos de intertextualidade e interdiscursividade do que em termos de angústia da influência (BLOOM, 1991). Repete-se, no caso dos cineastas da Retomada, a situação semelhante à da literatura de cunho regional, já que os filmes da atualidade são lidos tendo como parâmetro, como “chave de leitura”, o Cinema Novo. No entanto, nos parece que, ao contrário do que acontece na literatura, os cineastas contemporâneos se assumem como regionalistas “descendentes” do Cinema Novo e, justamente, jogam com as obras precedentes, sobretudo porque

o Cinema Novo não passou por (grandes) desvalorizações como algumas vertentes do regionalismo literário.

Em texto sobre a relação entre o Cinema Novo e o “novo cinema” da retomada, Nagib aborda justamente essa questão, indagando:

[...] por que tantos dos jovens cineastas se voltam de novo para temas explorados pelo Cinema Novo, que era movido pela necessidade de explicar e conformar a identidade nacional? Uma resposta cautelosa e provavelmente verdadeira é que eles acham necessário olhar de novo para esse país, e com um novo olhar. Seguramente, esse novo olhar não é de orientação política como no passado, porque nada existe, na conjuntura política real do país, que dê base a uma tal postura./ Não obstante, o curioso ciclo nordestino contemporâneo constantemente evoca, a título de homenagem nostálgica, o tom nacionalista do passado. (NAGIB, 2000, p.119).

A reapropriação de temas da tradição sob um novo viés também é abordado por Ismail Xavier, para quem “O cinema atual exhibe sua diferença, mas não está preocupado em proclamar rupturas. Privilegia os dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizam o tema do sertão e da seca, num retorno ao universo típico do Cinema Novo” (XAVIER, 2000, p.82).

Portanto, contrariamente à literatura de tema regionalista contemporânea, o novo cinema sobre o sertão assume a verve da tradição que o influenciou, fazendo uma (re)leitura muito específica desta, em especial devido ao caráter particularmente autoral e singular das produções cinematográficas recentes. Essas, não pertencendo a nenhum movimento estético que as englobe e unifique sob a mesma alcunha, dão vazão à singularidade de seus realizadores, ainda que hajam certas similaridades, caso da retomada da temática do sertão, e de um “tom” comum ao “novo cinema de Pernambuco”.

Este último não se caracteriza como um movimento estético propriamente dito, dado que lhe falta um manifesto com programa, ideologia e estética, mas como uma “estrutura de sentimento”. A terminologia, de Raymond Williams, é utilizada por Nogueira (2009) para definir o cinema pernambucano contemporâneo e a relação de “brodagem”, isto é, de cooperação mútua estabelecida entre os seus realizadores.

Segundo Nogueira (2009), é justamente com um filme baseado na “brodagem” que o Cinema da Retomada volta a abordar o sertão: com *Baile perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, um grupo de cineastas se reúne na produção do filme que marcará não só a história do cinema do/sobre o sertão, mas da própria Retomada do cinema estadual e nacional. Assim, de maneira análoga à história das primeiras representações cinematográficas do sertão, a nova abordagem desse espaço também passa pelas figuras do cangaço. O cinema de Pernambuco nos interessa pois produziu obras nas quais o sertão e a aridez são revisitados, a começar pelo *Baile* e continuando com *Cinema, aspirinas e urubus* (2007) e *Árido Movie* (2008), filmes que serão analisados a fim de exemplificar a estética da aridez no cinema contemporâneo.

Em *Cinema, aspirinas e urubus*, um alemão, Johann, vem ao Brasil para fugir de uma guerra iminente com a qual não concorda. O filme, que se passa em 1942, retrata a viagem conjunta de Johann, representante do medicamento "Aspirina", e de um retirante nordestino, Ranulpho, a quem dá carona. A paisagem, a cultura e o povo nordestinos são mostrados no decorrer das viagens de Johann que, para vender a sua Aspirina, recorre à fascinação do meio cinematográfico, expresso aqui em filmetes de propaganda do medicamento.

No filme há o contraponto de duas visões diferentes, a de Johann, para quem o Brasil e o sertão são um refúgio, uma alternativa à guerra, e a de Ranulpho, a qual reitera a visão de subdesenvolvimento do seu país e de sua

região. Em um determinado momento, ele chega a dizer que, no Brasil “nem guerra chega”. No entanto, com a troca de papéis, que acarreta em uma síntese dos pontos de vistas diversos, o final do filme sugere que a aridez é humana, representada em última instância pela guerra e não pelo ambiente sertanejo que serve de cenário para a narrativa .

Já *Árido movie* (2008), retrata a viagem de Jonas à terra natal, uma cidade no meio do sertão, para o enterro do pai, que fora assassinado. Na casa da família, sua avó tenta lhe convencer a vingar essa morte e o protagonista, que vive na região Sudeste, entra em contato com uma realidade cultural que ele julgava inexistente, digna de uma mitologia folclórica.

A profissão do protagonista, “homem do tempo” de uma rede de televisão, é abordada reiteradamente ao longo do filme, pois, ao aparecer no jornal, a família sente que “convive” com ele, mas a recíproca não é verdadeira, o que causa o estranhamento dele frente às supostas convenções sociais do sertão. Nesse sentido, a cidade e o sertão estão imbricados um no outro, isto é, a cultura globalizada se infiltra em todos os espaços disponíveis, gerando uma situação onde os valores estão em constante choque.

Nesses filmes, o próprio gênero Regionalista é questionado pela natureza de seus personagens, cujas consciências críticas não apenas possibilitam a reconstrução de suas histórias com autonomia, mas, devido aos diferentes registros de tempo ou de mundo que possuem, releem o espaço circundante de acordo com os próprios preceitos, ultrapassando a adesão aos espaços sertanejos ou urbanos, suas culturas e os estereótipos usualmente a eles atrelados.

Dessa maneira, o espaço sertanejo, ao ser colocado em contraste com outros elementos, tal como o “estrangeirismo” de Johannn, torna-se mais evidente, enfatizando a diversidade e outridade. Mais um exemplo, em *Cinema*, dessa expressividade construída por meio de associações não usuais, que

relacionam elementos de campos paradigmáticos diversos, é o contraste entre a falta de recursos básicos no sertão, o caminhão, símbolo da modernidade e urbanidade, e os filmetes cinematográficos, que além de serem objetos tipicamente modernos, retratam tematicamente a modernização, como é o caso das narrativas sobre São Paulo, uma “cidade civilizatória”.

Nesses filmetes, a modernização é característica instauradora da civilidade, argumento que será refutado ao final do filme, com a sugestão de que o produto típico dessa mesma civilização é a guerra generalizada, mundial. Essa oposição modernização versus atraso é explicitada no filme pelo próprio Ranulpho, ao notar que a falta de acesso à água contrasta com o acesso aos bens modernos que são o Cinema e a Aspirina, um medicamento que promete curar uma infinidade de males, dentre os quais não se encontra a sede.

O contraste entre o sertão e a globalização, ambos imbuídos um no outro de maneira paradoxal, também é verificável em *Árido Movie* (2008). Neste, além da globalização manifesta e difundida pela televisão, percebemos o sertão como o espaço híbrido, que subverte a tradicional imagem do sertão resumida à seca ou à produção de algodão e açúcar, culturas substituídas no filme pela maconha, cujos jagunços, em vez de cavalos, também utilizam motos. Estas, em profusão, remetem ao caos das cidades brasileiras, em que motoboys compõem o cenário tipicamente urbano.

O mesmo filme exemplifica, ainda, a superação da oposição entre sertão e litoral mencionado por Santini em relação à literatura regionalista (2009), como podemos ver nas imagens dos créditos iniciais, em que a câmera filma o mar, em *travelling*, até chegar, enfim, ao litoral, refazendo às avessas o trajeto, muitas vezes metafórico, das obras regionalistas precedentes e de tom político, em que a escassez e o atraso econômico-social sertanejos contrastam com a abundância e o desenvolvimento das cidades litorâneas. No mesmo filme, nota-se essa inversão quando Jonas se desloca ao interior e, depois, quando seus

amigos da capital decidem segui-lo, em uma viagem que começa retratando novamente o mar que estão prestes a deixar para trás, em direção ao sertão simultaneamente fértil e árido, representado respectivamente pela viçosa plantação de maconha e pelas planícies pedregosas e arenosas.

No caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, o deslocamento e a estrada são o espaço diegético absoluto, figurativizando tanto a passagem cronológica do tempo quanto a evolução psicológica dos personagens. As experiências transcorridas na estrada consolidam uma relação solidária entre os dois homens de contextos, ideologias e personalidades completamente distintas, possibilitando a evolução e o desenvolvimento de um percurso inter e intrassubjetivo. Dessa feita, em ambos os filmes percebemos claramente a existência de um sertão particular a cada um dos protagonistas, de modo que, nesses filmes, a aridez, a seca e o sertão são, mais do que representações “realistas”, metáforas para as condições particulares de sujeitos em crise.

Xavier, abordando a questão do “realismo”, afirma que:

[...] todos [estão] às voltas com os problemas de representação da experiência que não são exclusivos ao cinema brasileiro. Reconhecida a crise do realismo e, no Brasil, de um alegorismo nacional totalizante, constatada a onipresença de fórmulas narrativas que engessam a imaginação, os cineastas têm buscado a composição de histórias que tematizam o seu diálogo com a ficção mais popular (o melodrama, o filme noir, a chanchada, o thriller), referindo-se, em seus filmes, à questão do peso do cinema e da mídia em geral (XAVIER, 2000, p.83).

Se de um lado percebemos uma abordagem de elementos tipicamente populares, usualmente opostos aos registros considerados eruditos, por outro lado a abordagem de ambos é semelhante, uma vez que os dois registros são trabalhados como textos *a priori*. Dessa forma, mesmo que percebamos, ao contrário do que Xavier afirma, um alegorismo do sertão nos filmes citados, este

se configura como um intertexto com as obras da tradição regionalista precedente, cuja chave de leitura do espaço sertanejo era alegórica.

A hipótese de uma abordagem voltada ao popular mas sem paternalismo, populismo, demagogias ou politização também é levantada por Nagib:

Como é que os cineastas de hoje, vindos de classes sociais privilegiadas, distantes do sertão árido que enfocam e sem o projeto político como elo de ligação com ele, se relacionam com seu objeto? Alfredo Bosi dizia que 'a cultura erudita quer sentir um arrepio diante do selvagem', e essa atração pelo exótico e o diferente, como um chic, poderia em certa medida ser atribuída aos novos cineastas[...] Mas se há deslumbramento diante do diferente, há sem dúvida também solidariedade - o que difere em muito da postura paternalista de outrora, cujo resultado era frequentemente o cinema ou a arte populista, de alto grau de manipulação e distorção. Os cineastas de hoje, muito menos ambiciosos que os do passado (ninguém aspira a uma revolução ou à inauguração de uma nova arte), parecem estar simplesmente observando e registrando uma população em geral excluída dos meios culturais eruditos (da classe alta e/ou intelectualizada), deixando-a expressar-se a seu modo. Nesse processo, o desejo de denúncia de antigamente dá lugar a uma atitude respeitosa com relação à cultura popular, uma atitude não política, mas politicamente correta. Assim, formas de arte popular como o cordel ou os cantos religiosos aparecem nesses filmes de maneira mais direta, sem a intermediação interpretativa do "intelectual orgânico" - conceito de Gramsci que tanto inspirou Glauber e outros diretores do Cinema Novo (NAGIB, 2000, p.120).

Em *Árido movie*, por exemplo percebemos a religiosidade na figura mística do “Meu velho” e dos cantos ritualísticos do velório. Ou ainda a presença de outras formas de cultura popular, como as músicas que, em ambos os filmes, desempenham relação direta com o repertório cultural dos protagonistas, caso do *mangue-beat* de *Árido Movie*, cujas músicas remetem diretamente à tradição regionalista, em específico ao Cinema Novo. No caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a música tema “Serra da boa esperança”, é contemporânea ao período histórico retratado pela narrativa e, ao ser reproduzida em sua versão

radiofônica, sem remasterização digital, simula o meio pelo qual o protagonista Johann mantém contato com o espaço local e com o mundo distante.

Abordando essa convergência de influências nos filmes do período imediatamente subsequente à Retomada, e em específico no filme *Baile perfumado*, marco da nova produção:

Quando os diretores do filme trazem como referencial próprio não mais a cultura erudita, mas a cultura de massas, a hierarquia em relação ao popular naturalmente se inverte: passa a haver um tratamento de igual para igual - o que de fato ocorre no filme. Ao mesmo tempo, desaparece o medo do 'imperialismo cultural' americano: 'mangue beat', 'árido movie', 'Chico Science' etc são justaposições propositais de palavras em inglês e português (que fazem um longínquo eco para o northeastern paródico do tempo de Glauber), dentro daquele mesmo nordeste outrora eleito pelos nacionalistas como celeiro cultural do Brasil, e hoje, pelo menos no cinema, internacionalizado (NAGIB, 2000, p.123).

A internacionalização e a globalização do Nordeste em parte é consequência da industrialização geral do país, no entanto, a mudança na representação desse espaço não é motivada apenas pelas suas transformações “concretas” (econômico-sociais), mas por uma modificação dos modos de abordagem do Sertão. Fato explicitado por Nagib, quando a autora afirma que o medo do “imperialismo cultural” é substituído por um diálogo interdiscursivo intenso com outros produtos culturais, inclusive estrangeiros.

Relacionado a essa questão, vale destacar o termo “árido movie”, criado por Amin Stepple na tentativa de chamar a atenção para a produção cinematográfica pernambucana que se desenvolvia nos idos de 90, o “Novo cinema pernambucano”. O termo, se não delimita um movimento com preceitos estéticos muito bem definidos, teorizados e praticados, ao menos classifica o tipo de cinematografia produzida por jovens de um mesmo contexto temporal, geográfico, histórico, social e estético. Conjecturas que dão origem, segundo Nogueira (2009), à uma “estrutura de sentimento”, conforme já mencionamos.

Oricchio, abordando o grupo pernambucano e o termo de Stepple afirma que

A expressão ‘árido movie’ define algumas premissas estéticas bem precisas. Segundo Stepple, os cineastas do Recife pretendem reciclar a cultura nordestina para a linguagem moderna. Parafraseia Oswald de Andrade: ‘Temos que fazer uma recuperação embrionária de todos os nossos erros estéticos’. Por exemplo, os árido boys se referem à linguagem do cinema underground (Sganzerla e Bressane, digamos) dos anos 70, com uma ressalva: ‘Queremos recuperar o prazer de contar uma história, dialogando assim com um público mais amplo’. Ou seja, buscam um experimentalismo capaz de comunicação, uma modernidade com pé na tradição [...] Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo ‘Regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado.’ diz Stepple. [...] Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. ‘Não flertamos nem com a incomunicabilidade nem com a apologia da pobreza’, pontifica Stepple. ‘Nossas referências vêm do próprio cinema’. (ORICCHIO apud NOGUEIRA, 2009, p.58-59).

Nessa citação, nos interessa o elenco de características atribuídas por Stepple aos cineastas pernambucanos que realizam uma releitura da tradição regionalista inserindo-se nela – ainda que supostamente a contragosto – justamente a partir da modificação na abordagem do espaço e da cultura nordestinos. Essa mudança é patente seja pela influência da cultura popular, seja pela consciente reelaboração da tradição regionalista, bordada como texto a partir do qual se estabelece uma relação intertextual e metalinguística, fato explícito na última frase da declaração de Stepple, quando este afirma que o grupo mantém um diálogo intenso com o Cinema enquanto sistema semiótico.

Essa questão é sobremaneira importante para a nossa hipótese de que a abordagem metalinguística do sertão cria um espaço que, embora extremamente plástico, e por isso “concreto”, é de celuloide, haja vista a alusão constante aos próprios meios de produção e à tradição cinematográfica, em especial à regionalista. Isso porque o tema em si, não obstante a mudança de

pressupostos estético-ideológicos, é um elemento de intertextualidade com o regionalismo.

A declaração de Stepple coincide temporalmente com estreia de *Baile Perfumado* e, passados dez anos de ambas, Lírio Ferreira faz uma homenagem a esse estilo de produzir cinema ao nomear homonimamente o seu filme *Árido movie*. Em ocasião do lançamento do filme, o diretor nega a existência de uma escola ou movimento estético específico, mas confirma a existência de um grupo com preocupações e aspirações parecidas:

“Árido movie” nunca foi um movimento nem um manifesto. É uma mística. É uma expressão cunhada pelo cineasta e jornalista Amin Stepple, com quem dirigi “That’s a Lero-Lero”. Era uma mística sobre o momento em que a gente estava vivendo, em que Marcelo estava escrevendo o roteiro de “Cinema, Aspirinas e Urubus”, em que Cláudio estava pensando no “Amarelo Manga”, em que a gente estava acabando de sair do “Baile Perfumado”. Era também um contraponto ao manguebeat. Mas era mais um estado de espírito do que um movimento em si. O filme resgata esses momentos. É uma grande homenagem àquela época e àquele momento inquieto em que a gente tentava colocar Pernambuco na geografia cinematográfica do país (FERREIRA apud NOGUEIRA, 2009, p.59).

Esse estado de espírito resulta, então, em filmes nos quais a seca, a aridez e o sertão são abordados de maneira predominantemente estética/estética, sobretudo devido à preocupação em dialogar com o Cinema como língua. Isso porque nos filmes mencionados a aridez define tomadas, contrastes e intensidade da luz, cromaticidade e a velocidade das montagens, como podemos verificar pela iluminação estourada que simula a luminosidade típica do sertão, pela granulação da imagem, responsável pela transmissão da sensação arenosa do espaço sertanejo seco e pela cromaticidade que, devido ao uso de cores desbotadas, tendentes a uma monocromia terrosa, associa-se à infertilidade e à aridez, metafórica ou literal.

Esses são temas que a estrutura do filme procura assimilar, dando à câmera usos específicos, modificando a coloração e a iluminação das cenas, o

ritmo de montagem, etc. Elementos que nos fazem, obrigatoriamente, reconhecer que o que estamos vendo é uma obra de ficção, elaborada segundo critérios estéticos bem delimitados, e não uma pretensa reprodução inequívoca da realidade. Além disso, os procedimentos técnico-estilísticos que remetem à aridez e ao sol inclemente do sertão são índices de um cinema de poesia (PASOLINI, 2000).

Esse conceito, em resumo, é criado por Pasolini para especificar filmes que fogem das soluções técnico-estilística da cinematografia tradicional, uma vez que valoriza a construção e a estrutura da obra em detrimento da história em si, enfatizando os aspectos metalinguísticos, como toda obra poética (JAKOBSON, 2010). Portanto, nessas obras, a ênfase é transposta para o modo, ou processo, pelo qual o filme é construído.

Como exemplo, podemos citar a luz estourada, frequentemente ofuscamento puro, tão intensa que domina totalmente a tela, impedindo momentaneamente a visualização de qualquer elemento além da própria claridade, relacionada à primeiridade perciana. De acordo com Peirce (1977), a arte se desenvolve predominantemente sob o domínio da primeiridade e, segundo a nossa leitura, o cinema de poesia, assim como a Imagem poética, são o seu ápice.

A iluminação “estourada”, elemento estético/estésico, simula a percepção sensorial da forte luminosidade do sertão, dando a impressão da onipresença solar, além de reforçar a associação, comum no imaginário cultural, entre a falta de água e o excesso de sol e calor. Desse modo, os raios de sol são representados pelas suas qualidades sensoriais, justificando a luz estourada tão presente nos filmes abordados e comum a outras obras que abordam o sertão e a seca, como *Vidas Secas* (1963).

Em *Árido movie*, a aridez é sentida, principalmente, pela iluminação abundante das cenas transcorridas no sertão em oposição às cenas de São

Paulo, filmadas à noite com parca luz, resultando em uma monocromia azul-acinzentada que conota a umidade e urbanidade da cidade. A mesma construção dualista se verifica na oposição entre as cenas do sertão-árido, nas quais a luminosidade possui tons terrosos, e as cenas azuladas, dotadas de um brilho frio, do templo do personagem místico “Meu velho”, onde a água é abundante.

Em ambos os casos, a estrutura reproduz o tema dos fragmentos por meio da temperatura de cor, cuja cromaticidade caracteriza a falta ou abundância de água ou, no caso das cenas iniciais que retratam Jonas no estúdio televisivo, distinguem o ambiente natural daquele urbano, simulando o grau de calor e de frio das luzes naturais, caso do sol, daquelas artificiais, caso do estúdio televisivo.

Assim, as imagens do sertão são predominantemente marcadas pela temperatura de cor quente, mesmo nas cenas internas, cuja pouca iluminação contrasta com o excesso de luz dos ambientes a céu aberto, caso da cena em que Soledad, par romântico de Jonas, filma cenas para o seu documentário sobre a escassez de água, entrevistando um senhor famoso por “encontrar” fontes subterrâneas de água. Nesse fragmento, o grau reduzido de saturação aliado a um elevado grau de iluminação resulta na impressão de monocromia das partes constituintes do cenário, apesar dessas possuírem cores distintas.

Mesma situação dos trechos em que os amigos de Jonas são flagrados em uma plantação de maconha por jagunços e nas cenas em que Jonas ingere um chá alucinógeno na paisagem rochosa e árida ou, ainda, na caminhada que faz pela vegetação sob efeito das drogas. Em todos esses exemplos, há pouca ou nenhuma distinção de cor entre os elementos das cenas, cuja tonalidade ocre-bege determina a apreensão do espaço. Assim, a indiferenciação cromática entre os elementos da Paisagem, cujas cores desbotadas dão origem aos tons terrosos, conotam a falta de água.

Já nas cenas internas, apesar da manutenção da temperatura de cor quente, há uma fórmula inversamente proporcional à das externas, pois os ambientes escuros possuem luminosidade mínima e com muita saturação de cor, gerando um efeito sépia, cujo jogo de sombras resulta em reflexos ocres, como podemos ver em todas as cenas do velório do pai do protagonista. Ou seja, a temperatura de cor quente, aliada ao excesso de luminosidade, reproduz, estruturalmente, a aridez do sertão decorrente do sol abundante e as cores terrosas do ambiente natural. A manipulação da cor e iluminação também aumenta a sensação de granulação da textura da imagem, o que remete às partículas de areia seca.

Além de iluminadas, as cenas que transcorrem no Nordeste possuem um uso pontual de cores vibrantes e primárias, caso do azul royal dos portões da fábrica onde trabalha a mãe de Jonas, do céu azul, do mar verde-esmeralda, da plantação de maconha e do carro dos amigos de Jonas, cujo vermelho intenso contrasta com a paisagem natural árida e de tonalidade bege, em que os elementos nativos mal se distinguem.

Por fim, as últimas cenas do filmes, que também transcorrem em uma chuvosa São Paulo, retratam a mostra artística de Soledad, em que as cores frias e quentes estão colocadas em um mesmo ambiente, a fim de recriar o tema da abundância e da falta de água no sertão. Dessa forma, há uma metalinguagem que refere-se aos próprios meios de estruturação fílmica, uma vez que os procedimentos utilizados ao longo do filme para enfatizar expressivamente a diferença entre espaços e valores são reutilizados pela personagem no interior do seu universo diegético, criando uma estrutura de *mise en abyme*. Dessa forma, em *Árido movie*, a aridez estrutural possui função metalinguística e intertextual com a tradição regionalista precedente.

Já no caso de *Cinema, aspirinas e urubus*, a iluminação e demais elementos estruturais que remetem ao sertão visam representar uma aridez

humana, caracterizada pela solidão, pela guerra, pela seca e pelo descaso ou uso político da miséria dela advinda, caso do coronelismo, citado mais de uma vez por Ranulpho. Já a guerra da qual Johann foge é mencionada constantemente, criando um paralelo entre as duas situações, entre os dois tipos de “violência” que estão em correspondência paradigmática, pois se há a guerra, também há o descaso com a miséria do sertão, flagelado pela seca. A diferença, que ficará explícita ao fim do filme, é que a guerra, mundial, é a generalização da aridez humana, sendo que a relação particular e solidária entre os dois protagonistas é o seu contraponto.

No entanto, essa relação não é imediata e o reconhecimento mútuo é um processo que move a narrativa, pois ao longo do percurso os dois personagens manifestam opiniões opostas, sobretudo em relação ao sertão. Dessa feita, Johann repudia a ideologia de Ranulpho, que no começo do filme recusa veementemente se identificar com o seu local de origem, demonstrando desdém por todos os aspectos do sertão, incluindo as pessoas da região, a quem parece atribuir culpa pelos próprios males. Por outro lado, Johann classifica como “interessantes” situações e elementos do sertão, mesmo quando se trata de infortúnios do estio prolongado, desagradando profundamente Ranulpho, para quem essa situação é realidade cotidiana, e não algo distante e “peculiar”, como aos olhos do estrangeiro.

Ao longo do percurso, eles colocam suas visões de mundo e seus valores em constante atrito e negociação, até que, ao final, os valores díspares começam a se fundir, criando uma nova categoria de valores, em que há aceitação da outridade. Desse modo, os papéis típicos delineados no começo do filme são modificados pouco a pouco, culminando com uma inversão deles, quando Johann embarca no trem e Ranulpho herda seu caminhão.

Nesse sentido, é importante ressaltar a simetria da narrativa, tanto em termos de *pattern* narrativo, segundo a concepção de Forster (1970), quanto de

procedimentos técnicos-estilísticos, que reiteram o *pattern* da inversão de papéis, caso do paralelismo estrutural presente nas cenas iniciais e finais: o filme começa com o título grafado em branco sob um fundo cinza que, progressivamente, transforma-se em branco para, em seguida, adquirir pouco a pouco a cromaticidade característica do filme, em tons de branco, bege, marrom e preto. Esse *fade-in* branco revela lentamente Johann dirigindo o caminhão, enquanto ao fundo escuta-se, além do barulho de motores, a música “Serra da boa esperança”, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves.

Já a última cena é simetricamente inversa: um *fade-out* branco faz as imagens da paisagem e de Ranulpho dirigindo o caminhão clarearem até desaparecerem por completo em uma tela dominada pela luz branca. Por fim, esta é transformada em uma tela cinza em que os créditos finais aparecem escritos em branco, ao mesmo tempo em que a música “Serra da boa esperança” volta a tocar. A música reforça, então, o aspecto cíclico da narrativa, que começa e termina com a presença de apenas um dos seus protagonistas, em circunstâncias símile.

Essa simetria entre o início e o fim do filme indica também a sobriedade na execução do filme, revelando significados sem explicitá-los. A despedida contida dos dois protagonistas, por exemplo, foi pensada para que a personalidade de cada um se mantivesse coerente até o final (GOMES, 2007), bem como a singeleza do seu relacionamento, evitando sentimentalismos. Desse modo, os procedimentos técnicos e as relações contextuais são os responsáveis por revelar a potência e a melancolia dessa despedida.

A construção do filme e suas soluções técnico-estilísticas privilegiam o minimalismo, sem prolixidades, conforme intenção manifestada do diretor no *making of* do filme (GOMES, 2007). Esse minimalismo faz com que a estrutura da obra seja seca, dada a concisão e precisão dos elementos constituintes, caso, por exemplo, da trilha sonora pouco variada, dos cenários “homogêneos”, em

função dos protagonistas, das falas sintéticas, precisas e pontuais do personagens, alternadas com grandes períodos de silêncios que “preenchem” a tela. Os silêncios, de alta densidade, suspendem as falas em momentos em que estas poderiam desviar/competir a atenção com a atuação dos atores, maximizando-a.

Em *Cinema*, o sertão também figurativiza os estados psicológicos dos personagens. Os procedimentos acima citados reforçam o sentimento de desolação e de solidão dos protagonistas, sozinhos, imersos e emoldurados pela natureza grandiosa. A iluminação exagerada das tomadas, por exemplo, invade todos os espaços extensiva e intensivamente, de modo inversamente proporcional à capacidade de ação dos personagens, pois enquanto eles são limitados pelo espaço, seja esse geográfico ou político e pelas situações socioeconômicas, tendo suas ações cerceadas por agentes externos, a natureza domina sem restrições.

Essa solidão também é enfatizada pelos usos da câmera, caso das cenas iniciais em que Johann, a única pessoa em meio à caatinga, é mostrado por meio de seu reflexo no retrovisor do caminhão ou quando o vemos abrindo uma porteira e, depois que ele sai de cena, a câmera demora-se no ambiente vazio, enfatizando a predominância da natureza, sem interferência humana, e a consequente solidão do protagonista. Na verdade, nesses primeiros momentos de filme, antes de Johann encontrar Ranulpho (ou os outros caronistas), existem poucas tomadas suas em *close* ou em primeiro plano, predominando planos médios e planos conjuntos, de modo a ressaltar a sua identidade em contraste com o cenário, árido e inabitado, ao contrário do resto do filme, em que a câmera “gruda” nos personagens.

Se na literatura o uso do discurso indireto livre é usado a fim de dar vazão à subjetividade dos personagens mediada pelo narrador, aqui esta é construída por uma câmera que “cola” nos personagens, seja por meio dos

planos, no geral próximos, a curta distância dos rostos, seja pela câmera que segue os movimentos dos atores, deslizando pelos seus corpos a fim de especificar os movimentos. O próprio cineasta, em entrevista, afirmou que a câmera é “o anjo da guarda” de seus personagens. Ou seja, a câmera opera quase em conjunção com os atores, como se fosse uma extensão dos seus corpos, deslindando significados sem a necessidade do apoio linguístico, o que torna a narrativa enxuta.

As mencionadas sequências da abertura e do final do filme atestam a manipulação dos procedimentos técnicos na construção de significados e na sua potencialização por meio da expressividade estética, dado que a estrutura reitera a aridez temática e metafórica da obra, caso dos *fade-in* e *fade-out* que, ao invés de pretos, são de um branco excessivamente luminoso, simulando a potência do sol do sertão.

A iluminação que domina a tela *per se* é qualidade pura e, por isso, remete à primeiridade peirciana, porque é apreendida imediata e sensorialmente, sem a mediação, em um primeiro momento, de outros signos. Desse modo, os raios de sol são representados pelas suas qualidades sensoriais, justificando a luz estourada tão presente no filme.

Sobre isso, o cineasta afirma que optou por “uma luz extremamente contrastada e estourada, que faz com que a geografia se torne quase sem cor, e que o céu se torne todo branco e essa luz que incomoda as pálpebras dos olhos, que é essa pra mim a luz do sertão” (GOMES, 2007). Assim, é por meio da artificialidade extrema que o filme representa a apreensão sensorial natural do mundo empírico, fazendo com que sintamos “na pele”, como diria Glauber Rocha, o “drama da seca” (ROCHA, 2004, p.139).

No caso, mais do que o drama da seca, temos a instauração de um contrato de verossimilhança baseado predominantemente no sensorial, sem deixar, no entanto, de referenciar e homenagear o Cinema-Novo, como

podemos ver pelas cenas em que Johann, se recuperando de uma picada de cobra, está deitado em uma maca sob uma árvore e a câmera nos mostra, em contra-plongée, os galhos da árvore cobrindo parcamente a luz estourada do sol, lembrando as tomadas que metaforizam o inferno no filme *Vidas Secas*.

O mesmo procedimento é visto nas cenas da estação de trem, em que o céu com o sol estourado é filmado de baixo para cima, em conjunto com um urubu que voa, cena que nos remete a algumas tomadas de Glauber Rocha e dos cinenovistas, de maneira geral. Além disso, essas imagens colocam em cena os urubus que dão nome ao filme e servem de metáfora para a aridez humana, na medida em colocam os retirantes da seca em correlação paradigmática com os animais mortos ou fragilizados em decorrência da estiagem, dos quais os urubus, animais carniceiros, se alimentam. Novamente, percebemos a concisão e o minimalismo do filme na construção de uma imagem metafórica forte.

Ao contrário dos cinenovistas, que estimavam a iluminação estourada e a usavam também com fins políticos, na intenção de denunciar uma situação natural agravada pelos desmandos políticos, em *Cinema* o onipresente sol beira a irrealidade e, por isso, representa um sertão que, apesar de remeter ao empírico e à tradição regionalista, adquire uma “não-espacialidade” e a-temporalidade, sendo fictício por excelência e a serviço da narrativa de personagens ali desenrolada.

Essa configuração fica explícita nas cenas que se passam dentro do caminhão, em que a improvável luz externa é vista de dentro para fora, contrastando com o ambiente interno e transformando a paisagem em contornos de luz ou em imagens quase em preto-e-branco, caso das cenas finais, em que a luz externa invade o carro progressivamente até a transformação da tela em branca.

No *making of* do filme, Mauro Pinheiro Júnior, o diretor de fotografia, fala sobre a procura e construção da imagem de sertão concebida por Gomes, não necessariamente realista:

Tudo que a gente podia ter de elemento de linguagem fotográfica, câmera, uso do negativo, a intervenção química no negativo, a hora do dia, tudo isso tá ligado pra construir isso, uma sensação de realidade, o que é muito diferente da realidade em si, até porque a realidade não é filmada, porque se você optou por filmar naquele momento, você já fez uma intervenção na realidade. Então assim, lógico que a gente intervém, mas a gente intervém pra buscar a sensação que a gente imagina que o filme deva trazer (JÚNIOR in GOMES, 2007, grifo nosso).

Em *Cinema*, essa sensação da qual Júnior fala é, simultaneamente, sensorial e psicológica, dando vazão ao sertão interior dos protagonistas. Na verdade, como o próprio Júnior afirma, todos os procedimentos técnico-estilísticos visavam a criação de uma imagem que contasse a história de Johann e Ranulpho (JÚNIOR in GOMES, 2007). As sequências panorâmicas e abertas, por exemplo, exemplificam a configuração “monocromática” da paisagem, dando à ela um aspecto monótono, potencializado pela figura cronotópica da estrada, a qual, filmada na vertical, perdendo-se no horizonte, parece infinita, fazendo com que a duratividade diegética pareça estendida ao máximo, de modo a justificar a impressão – literal e psicológica – de Johann, para quem o “Brasil [...] não acaba nunca” (GOMES, 2007). Ou seja, além de reforçar o caráter mítico do espaço e da narrativa, a impressão de um Brasil infinito é potencializada pelo trabalho de cor, que dificulta a diferenciação do cenário e dá a impressão monotonia.

Mesmo o caminhão, cuja cor verde se destaca do cenário monocromático, parece desbotado, ainda que ofereça um contraste com o entorno. Na verdade, o caminhão é o único elemento que se destaca cromaticamente dos outros elementos fílmicos, do cenário às roupas dos personagens, os quais mantêm uma paleta de cores uniforme, sem contraste entre cores intermediárias, de

modo que não existe nem mesmo o azul do céu presente em *Árido Movie*, por exemplo. Em suma, usando o termo do diretor de arte Marcos Pedroso, há uma “cor conceitual” (PEDROSO in GOMES, 2007), criada a partir das variações de uma mesma tonalidade e com gradações de intensidade e de luminosidade.

A iluminação, portanto, não apenas revela um sertão árido pela intensidade, mas pela manutenção dos “valores cromáticos” (PEDROSO in GOMES, 2007,) mesmo nas cenas noturnas, cuja paleta ainda é de cores terrosas. Na verdade, o sertão de *Cinema* é, como o próprio cineasta afirma, um misto de intensa luminosidade e profunda escuridão.

Assim, nas sequências noturnas, o jogo de luzes é estético, mas também expressionista, desenhando sombras nos personagens e nos cenários que os rodeiam, potencializando a carga dramática das interações em tela, caso, por exemplo, das cenas em que Ranulpho começa a contar para Johann, adormecido após uma picada de cobra, a história de sua suposta migração frustrada e dos maus-tratos que sofrera. A cena, muito escura e com a iluminação se concentrando do lado esquerdo de Ranulpho, faz com que o seu rosto seja coberto de sombras, conforme ele se movimenta, revelando e escondendo feições.

Em outra cena, que retrata a noite que precede a despedida de Ranulpho e Johann, os dois, alcoolizados, imaginam como seria se o encontro deles, em vez de acontecer no sertão, tivesse sido em lados opostos da guerra, simulando um “combate” fictício e os seus respectivos comportamentos. Nessa sequência, os enfoques de luz dourada, intensificam os movimentos e expressões dos atores, aumentando a carga dramática do tema.

Ainda nessa cena, como em outras noturnas, a luz está concentrada no ponto de fuga da imagem ou onde os personagens se movem, geralmente no centro, criando margens laterais absolutamente escuras, mas sem dividir simétrica e geometricamente a imagem, procedimento que nos lembra a técnica

pictórica “chiaroscuro” e as pinturas de Caravaggio e Rembrandt, que usavam as luzes para direcionar o olhar e, mais do que isso, tornavam a visão, o mais racional dos sentidos (GREIMAS, 2002), palpável, criando texturas e densidades por meio de jogo de sombra e luz, revelando, nesse ínterim, valores e significados.

Por fim, na cena mais metalinguística do filme, aborda-se tematicamente esse procedimento estético amplamente utilizado na estrutura do próprio filme, isto é, o jogo de luz e sombras que, manipuladas, geram as imagens e efeitos cinematográficos. A cena mostra Ranulpho no centro da imagem, cujas bordas escuras o emolduram, enquanto ele vasculha o interior do caminhão e os instrumentos de projeção cinematográfica, até que encontra a caixa das películas em celuloide dos filmetes, que ele desenrola, vendo as imagens que, sem o projetor, são milhares de momentos fotográficos estáticos. Ranulpho desliza essas imagens entre as mãos, não só prolongando e tentando reviver a experiência cinematográfica, como em uma tentativa de entender os meios de exibição do objeto desejado. Por fim, o personagem maravilhado, projeta na palma da sua mão as imagens em movimento, tornando a experiência cinematográfica sensorial, pois explora, ao menos virtualmente, o tato, sentido que não é usualmente relacionado à fruição fílmica.

A metalinguagem também é perceptível na cena em que Johan utiliza a luz do projetor para criar figuras de sombra, em uma menção ao Teatro de sombras, um “antepassado” do cinema, de modo que, nessas cenas, em que predomina a linguagem visual, tanto na estrutura quanto no tema, os procedimentos cinematográficos utilizados pelos próprios personagens estabelece uma discussão metalinguística silenciosa, englobada pela narrativa maior, em *mise en abyme*.

Da mesma maneira, os mencionados filmetes publicitários, que enfatizam o próprio Cinema como gênero, ora se confundindo com este, ora se

diferenciando, fazem com que a natureza do próprio filme, como constructo, seja exposta, pois além de aludirem à capacidade de persuasão e fascinação do Cinema, os próprios personagens tematizam, por meio de discussões, as questões relativas às linguagens e aos gêneros, como acontece quando Ranulpho percebe que a simples junção dos filmes/propagandas com a estrutura necessária para sua exibição, montada a céu aberto, “não é cinema de verdade”, propondo uma discussão sobre a linguagem que será resolvida na própria forma do filme.

Em suma, em todas essas obras percebemos a contribuição da seca na estruturação estética e, mais importante, na veiculação dos valores universais expressos pelas narrativas em questão. A seca, o sertão e seus elementos são, portanto, a representação metafórica de dramas sociais, mas, sobretudo, de dramas agora apresentados como individuais, foco principal das narrativas da contemporaneidade.

Dessa forma, as obras da contemporaneidade se colocam frente à tradição imagética e literária do sertão e do sertanejo não como reprodutoras de uma escola, ou herdeiros de um estilo, mas, ao mesmo tempo, também não o fazem como uma ruptura com essa tradição. As obras em questão fazem um processo de revisão dos valores do cinema novo, propondo os próprios (e novos) valores em relação ao indivíduo, ao espaço que o circunda e à própria estrutura narrativa, fato evidenciado pela metalinguagem estrutural e temática, frequentemente associada à intertextualidade com a tradição precedente.

## **REFERÊNCIAS**

- ANDRADE, M. *Sertão é coisa de cinema*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2008.
- ÁRIDO Movie. Direção de Lírio Ferreira. Brasil: Europa Filmes. 2008. DVD. “118 min”. Cor.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRITO, R.C. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção de Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes. 2007. DVD. “101 min”, Cor.

GALVÃO, W. N. A ilha do dia anterior. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 out. 2004. Mais!, p. 5

HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: *\_\_Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.150-207.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, A.M.C. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. 157f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 2000.

PEIRCE, S. C. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Abril, 1977.

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA, J. L. O. História, Cinema e Representação: a significação imagética do sertão no recente cinema brasileiro. *Anais do Congresso internacional de história e patrimônio cultural*, Teresina, 2008. Disponível em: [http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose\\_luis.pdf](http://www.anpuhpi.org.br/congresso/anais/arquivos/jose_luis.pdf). Acesso em: 15 jul 2011.

VIEIRA, M.D.S. O cangaço no cinema brasileiro. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. v.2, n.12, p.63-74, 2011.

XAVIER, I. *Cinema Nacional: táticas para um tempo sem estratégias*. Comunicação & Educação, São Paulo, v.18, 81-86, 2000.

XAVIER, I. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.

# O PEQUENO (E MUITO BRANCO) PRÍNCIPE DE GUIMARÃES ROSA

THE LITTLE (AND VERY WHITE) PRINCE OF GUIMARÃES ROSA

Marco Aurélio de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe uma leitura do conto *Um moço muito branco*, de Guimarães Rosa, publicado no livro *Primeiras Estórias* (2011), mediante uma relação intertextual mais ou menos difusa com a obra *O pequeno príncipe* (1979), de Antoine de Saint-Exupéry. Aproximando características de enredo e personagens dos textos mencionados, o artigo procura identificar semelhanças teóricas a respeito do fazer literário e das concepções de arte em ambos os autores, enfocando o conceito de “real” e suas relações com a literatura nas obras em questão. Para isso, o texto se apoia, ainda, em certa fortuna crítica a respeito do conto de Guimarães Rosa, dialogando o tema do fantástico e da realidade com avaliações críticas realizadas por autores como Luiz Costa Lima e Silviano Santiago. O trabalho de análise procura demonstrar, trazendo ao texto passagens do conto e do romance infanto-juvenil, as afinidades teóricas entre escritores aparentemente tão diversos quanto o mineiro que recriou literariamente o sertão brasileiro e o aviador francês que ganhou o mundo com sua estória juvenil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; realidade e ficção; Guimarães Rosa.

**ABSTRACT:** This article aims at reading the short story *Um moço muito branco*, by Guimarães Rosa, published in the book *Primeiras Estórias* (2011), considering a diffuse intertextual relationship with the novel *O pequeno príncipe* (1979), by Antoine de Saint-Exupéry. Comparing elements of the plot and characters in both texts, the article also focuses on theoretical similitudes related to literary work and art conceptions in both writers, highlighting the concept of “reality” and its relation with literature in those books. To achieve this goal, the article relies on a certain critical fortune regarding Guimarães Rosas’ short story. Thus the theme of the fantastic and reality will dialogue with critical analysis elaborated by Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, among others. The analysis tries to demonstrate, searching passages of the short story and the novel, the theoretical similarities between writers who are apparently so different in style.

**KEYWORDS:** Intertextuality; reality and fiction; Guimarães Rosa.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3161-8378>. E-mail: [aurelio.as25@yahoo.com.br](mailto:aurelio.as25@yahoo.com.br).

## 1.

*Eu te compreendo muito bem, mas porque falas sempre por enigma? – Antoine de Saint-Exupéry.*

Em artigo publicado no ano seguinte à data de lançamento de *Primeiras Estórias* (ROSA, 2011), livro de contos de Guimarães Rosa, Luiz Costa Lima (1991, p. 500) realiza uma leitura de conjunto do volume destacando que suas estórias são chamadas de primeiras, na verdade, por dizerem respeito a um novo Brasil – país moderno que ia transformando os sertões e se espraiando pela realidade dos interiores. Tomando para si a difícil tarefa – tanto mais laboriosa quando somos advertidos por Costa Lima que a crítica, até aquele momento, ainda não tinha desempenhado este papel junto ao livro – de oferecer uma visão mais coesa e geral da obra, o autor destaca ainda quatro grandes tópicos relativos à literatura de Guimarães Rosa, que perpassam também seu primeiro livro de narrativas curtas. São eles: 1) o modo particular de desenvolvimento da narrativa; 2) as diferentes dimensões do real; 3) a demência e a anormalidade e; 4) perplexidade e mistério.

A quem se posiciona daqui, mais de meio século passado da publicação de *Primeiras Estórias*, quando muito já se falou e celebrou acerca do título e de seu autor, o que pode, talvez, surpreender é a ressalva que o crítico realiza em relação ao último dos tópicos elencados – perplexidade e mistério –, uma vez que Costa Lima se volta contra uma das grandes marcas do escritor mineiro: sua atração pelo inexplicável. Percebida como possibilidade de “atrofia do real”, a inserção do elemento mágico e/ou misterioso nas estórias de Rosa é vista pelo Costa Lima de 1963 como uma espécie de deslize ou falha no conjunto da obra, ideia que o crítico desenvolve utilizando como exemplo e argumento uma das narrativas mais marcantes, neste sentido, do livro. A saber, o conto *Um moço muito branco*.

A este respeito, argumenta Costa Lima:

Acontece que a impregnação mágica nem sempre é explorada no sentido de extrema racionalização dos limites do homem em suas relações com o vital. Em lugar desta, passamos então a encontrar o desenvolvimento de uma trilha fantasista. É o que passa tipicamente com “Um moço muito branco”. À diferença de “A menina de lá”, o conteúdo mágico é uma forma de afastar o leitor de uma penetração da realidade. E então a frase se contorce falsa sem que nenhum lastro de realidade a oriente e justifique (...). (LIMA, 1991, p. 508).

Chama atenção, contudo, a passagem que segue ao excerto. Luiz Costa Lima traz ao seu texto o momento em que o narrador do conto tenta descrever, com alguma dificuldade, a estranha flor que, do caroço dado pelo moço muito branco ao cego, brotou esplendorosa, impressionando a todos pela estranheza e raridade. Feita a citação, o crítico continua: “A frase vive em sua realidade verbal, autônoma, apenas lúdica. E a essa linguagem deslastrada do real corresponde a perda da força de transfiguração do escritor, que se converte em um mero contador de histórias” (LIMA, 1991, p. 509).

A alegação de que o trecho é, a seu modo, descartável, gratuito dentro do desenvolvimento do conto, causa desconforto na leitura que aqui empreendemos. É que tal passagem, ao que parece, é exatamente a que, nesta história, mais se aproxima de uma janela para outro texto clássico da literatura do século XX, qual seja, *O Pequeno Príncipe* (1979) de Antoine de Saint-Exupéry. E, se o argumento aqui mobilizado for plausível, o conto pode até não readquirir o ‘lastro do real’ nos moldes exigidos por Costa Lima, mas ganha, certamente, novas camadas de força ao associar a história misteriosa deste moço muito branco que se perde nas Minas Gerais do século XIX com a história do piloto de avião que, perdido no deserto, conhece um muito peculiar extraterrestre que lhe transmite, inocentemente, certos ensinamentos de vida. É à luz do texto de Saint-Exupéry que, aqui, leremos o conto de Guimarães Rosa.

## 2.

Publicada em 1943, a mais famosa obra de Antoine de Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*, tornou-se, ao longo dos anos, um clássico da literatura infanto-juvenil, impregnando o imaginário de gerações e gerações de leitores ocidentais com suas máximas enigmáticas e os encontros singelos que o príncipezinho travou em suas visitas interplanetárias. Trata-se da estória vivida pelo aviador que, após seu avião ter sofrido uma pane no motor, pousa no deserto do Saara, na África, e, já dormite, é acordado por um estranho príncipe que vem de outro planeta, pequenino como ele próprio, cheio de perguntas e estórias, sentindo a falta de um amigo e disposto a entender melhor a vida e seus mistérios.

O conto de Rosa, por sua vez, apresenta o relato de um moço pasmo, “de distintas formas” (ROSA, 2011, p. 139), “de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade”, fazendo para si “outra raça” (ROSA, 2011, p. 140), o qual, após ocorrência de uma catástrofe extraordinária na comarca do Serro Frio, Minas Gerais, aparece na fazenda de Hilário Cordeiro provocando curiosidade e espanto na comunidade local, sem fazer uso da fala, como se desconhecesse os modos de comunicação humanos. A primeira semelhança entre o conto de Rosa e o romance de Exupéry, portanto, reside já na estrutura do enredo, onde surge o elemento estranho que perambula pela terra.

Deve-se reconhecer, porém, que os paralelos não são muitos. Afora o elemento estruturante – o viajante “extraterrestre” –, pouco podemos comparar nos dois enredos. No caso do conto, aliás, a própria identidade ‘ET’ do moço muito branco é ambígua e deve ser relativizada, uma vez que o mais evidente intertexto da estória se dá com textos e passagens bíblicas, a exemplo do Apocalipse do apóstolo João e do livro de Ezequiel, no Velho Testamento.

Ademais, a possibilidade de o forasteiro ser uma espécie de anjo ou criatura divina, sobrenatural, fica aberta por força da crença do personagem José Kakende e de acontecimentos inexplicáveis, milagrosos, de ventura repentina na vida dos moradores do povoado, para os quais a empatia com o moço se mostrou tão forte que sua presença era suficiente para transfigurar personalidades. Outrossim, o viés religioso da estória já foi bastante explorado pela crítica do conto<sup>2</sup>, sendo a aparição do moço comparada, inclusive, com a profecia da segunda vinda de Jesus Cristo, dado que “O portador de salvação é aquele que não tem poder visível algum, e o arquétipo é o menino que não encontrou outro lugar para nascer se não um velho estábulo fora da cidade” (BOSI, 1988, p. 27).

Analisando o ponto de vista do narrador, entretanto, portador de um ambíguo ceticismo, é possível entender o pálido estrangeiro como um viajante do espaço, embora a mera possibilidade de o evento luminoso que precede a aparição do moço ser interpretado como um OVNI seja vista por Silviano Santiago, em ensaio sobre o conto, como “temerosa” (SANTIAGO, 2006, p. 150). A sugestão, contudo, parece conforme à moda que, nos anos sessenta, adquiria força no imaginário ocidental, impulsionada sobretudo pelo investimento crescente de norte-americanos e soviéticos na tecnologia espacial, bem como pelas produções de cinema/TV da indústria cultural estadunidense, dali por diante tomadas, cada vez mais, pela fantasia extraterrestre.

Assim, se o negro alforriado relata ter visto, da beira do Rio do Peixe,

(...) “o rojo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo: SANTIAGO, Silviano. *Transtornado Incerto*. Em: **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.; e ORIONE, Eduino José. *A revisitação do mito crístico em “Um moço muito branco”*. Em: **Ângulo** 134, Jul./Set., 2013, p. 017-031.

que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores” (ROSA, 2011, p. 141).

o narrador, por sua vez, não perde tempo na tentativa de desqualificar a descrição de ares bíblicos da estranha aparição que se deu em véspera da catástrofe local, chamando-a de “fala despauterada”, o que apenas corrobora a apresentação do próprio Kakende, que é inserido na narrativa mediante uma tentativa de descrédito da sua figura. “Escravo meio alforriado de um músico sem juízo, e ele próprio de ideia conturbada”, o narrador do conto, percebe-se, busca afastar a possibilidade de o negro dizer a verdade, desde que, “pelo fato de padecidos os grandes pavores”, suas advertências vinham junto de “desorbitadas sandices” (ROSA, 2011, p. 140).

Assim, concorrem no conto ao menos (mas não somente) duas leituras da natureza do moço muito branco, ambas elas encharcadas no mistério e nos ares mágicos, ou religiosos, do improvável. Se ficamos com a leitura do narrador, contudo, que não faz caso de diminuir a tentação crédula de entender o estranho como um ente sobrenatural, sobra-nos um viajante espacial, tal como o príncipezinho a que aludimos, que veio para a terra de asteroide muito distante.

Mas se os paralelos não são muitos, é significativo que a conexão entre um texto e outro se dê através de extremos dentro do enredo. De um lado, a personagem principal; de outro, o detalhe aparentemente lúdico ou anedótico. Ocorre que, na leitura aqui realizada, o que resgata o príncipe de Exupéry no conto é, sobretudo, o caroço dado pelo moço ao cego pedinte, o qual se revela uma semente de desconhecida flor, única em nosso planeta, tal como era única a flor tão estimada pelo pequeno príncipe em seu planeta natal, trazida possivelmente por algum outro viajante do espaço.

Chama atenção o elemento da flor, assim, desde que nos recordemos da importância que ela possui n’*O Pequeno Príncipe*. Solitário em seu distante

planeta, o príncipezinho de Exupéry não possui ninguém a quem estimar. A exceção: uma flor, de aparência única, que destoa das espécies por ele conhecidas, a que, supõe o menino, deve ter sido levada em semente para o seu planeta por um viajante antigo, há muito tempo atrás. De todo modo, a flor se lhe afigura com tamanha importância a ponto de ser ela sua única preocupação no mundo. E, por isso, o tema da flor e de sua sobrevivência torna-se recorrente no enredo, sendo, inclusive, o gancho de algumas das mais belas passagens da narrativa. Assim, parece estranho que, incluindo elemento tão simbólico de uma outra narrativa literária em seu conto, de modo aparentemente gratuito, Guimarães Rosa, autor amplamente reconhecido por sua minúcia referencial, tenha o feito de modo casual ou contingente. E, por mais que esta possibilidade não possa ser descartada, fica em aberto o exercício crítico de aproximação das narrativas: a construção do vínculo intertextual.

A ponte entre os textos reside, portanto, sobretudo nas extremidades: a natureza alienígena do protagonista, que atravessa todo o enredo, e o detalhe, que parecia a Luiz Costa Lima apenas fortuito e perfeitamente descartável, da flor raríssima que, ecoando uma das mais emblemáticas passagens do romance infanto-juvenil, é dada pelo moço muito branco a um cego, o qual, ironicamente, não pode desfrutar de sua imensa e estranha beleza. O que parece somente ornamental, entretanto, lido à luz do clássico infantil, pode redimensionar o dado pelo conto de Rosa, dialogando inclusive com alguns dos traços mais marcantes da ficção do mineiro, conforme esboçado pelo próprio Costa Lima em seu artigo de 63. A perplexidade e o mistério na literatura rosiana, tal como a presença de diferentes dimensões do real nas estórias, são debates e elementos que podem emergir com ênfase ainda maior no conto, uma vez que ele seja lido à luz de uma sutil intertextualidade com *O Pequeno Príncipe*. É que o ponto de contato entre as duas estórias não seria mais do que um dado curioso se não fosse pelo fato de, nas páginas de Saint-Exupéry, encontrarmos um esboço da filosofia da arte que, em Rosa, aprendemos a apreciar e desfrutar –

um modo de compreender o mundo e seus sentidos que nos parece o verdadeiro grande elo intertextual entre as duas obras.

### 3.

A necessidade da lógica e da validação racional das estórias e expressões de subjetividade é tema frequente na narrativa d'*O Pequeno Príncipe*. Não somente por parte da figura extraterrestre, que está sempre pondo em xeque a visão pretensamente racional da realidade, como também por meio de seu narrador, o aviador que se perde no Saara. Este, logo no início do romance, revela ao leitor que, sendo piloto de avião, seu desejo, quando criança, era aprender a desenhar. E que seus desenhos quase nunca eram compreendidos pelos adultos, já que as pessoas grandes “têm sempre a necessidade de explicações” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 10). O pequeno príncipe, por sua vez, não. Apresentado ao desenho do elefante dentro da jiboia, ao contrário de todos os outros, que diziam se tratar de um chapéu, entendeu a imagem. Ao que parece, vivia numa outra frequência compreensiva do mundo, quando comparado aos adultos da Terra. E, assim, ao longo do romance, o narrador vai nos mostrando de que modo o pragmatismo dos adultos, apenas parcialmente adotado pelo aviador – “Sou um pouco como as pessoas grandes” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 21) –, perde força diante da atração irresistível que o pequeno príncipe exerce sobre a sua pessoa.

Complementar ao tópico da razão é, também, o tema da seriedade. N'*O Pequeno Príncipe*, a relevância do que os “adultos” colocam em descrédito está sempre sendo confrontada com a irrelevância daquilo que é tido como sério ou importante. Ao dissertar sobre o modo como os astrônomos nomeiam os planetas, o narrador do livro argumenta ter razões para acreditar que o planeta do principzinho fosse um asteroide pequenino, visto apenas uma vez por um cientista turco que, tentando provar sua descoberta num congresso

internacional, foi posto em descrédito por conta das suas roupas, sendo respeitado apenas a partir do momento que adere à moda ocidental. A passagem termina com uma constatação meditativa: “As pessoas grandes são assim” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 19).

O inverso, porém, dá-se com as crianças, as quais ligam menos para aparências ou superfícies e mais para o que é belo ou raro. De algum modo, os pontos de interesse do universo infantil, na obra, adquirem sempre uma gravidade ou profundidade insuspeita. Assim, aliás, é que se chega à importância da flor na estória do príncipe. Quando o narrador atende ao pedido do menino, que gostaria de receber um desenho de carneiro, uma torrente de perguntas lhe invade a paciência. O que os carneiros comem? Comem arbustos? Comem também as flores com espinhos? Mas então para que servem os espinhos? E o aviador, concentrado na tarefa de arrumar seu avião, responde ao príncipe que os espinhos não servem para nada, para logo em seguida esclarecer que, na verdade, falara qualquer coisa que lhe veio à cabeça, pois só se ocupava com “coisas sérias”. O príncipezinho, por sua vez, enfureceu-se com a declaração do aviador. “Tu falas como as pessoas grandes!” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 28), alegou o príncipe, “pálido de cólera”, antes de realizar a defesa do seu ponto de vista:

Há milhões e milhões de anos que as flores fabricam espinhos. Há milhões e milhões de anos que os carneiros as comem, apesar de tudo. E não será sério procurar compreender porque perdem tanto tempo fabricando espinhos inúteis? Não terá importância a guerra dos carneiros e das flores? Não será mais importante que as contas do tal sujeito? E se eu, por minha vez, conheço uma flor única no mundo, que só existe no meu planeta, e que um belo dia um carneirinho pode liquidar num só golpe, sem avaliar o que faz, - isto não tem importância? (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p.29).

Seguido ao desabafo, somente o soluço desesperado do príncipezinho. Vê-se que, para ele, uma flor pode sim ser o mais importante, especialmente

quando sua beleza se mostra rara ou estranha, o que “basta para que seja feliz quando a contempla” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 30). Pode-se encontrar aí mais um ponto de contato entre o romance de Exupéry e a obra de Guimarães Rosa, neste ponto entendida como um todo, uma vez que nos é bem conhecida a presença e a importância da personagem infantil na obra do escritor mineiro, que encontra na infância um dos focos mais intensos de seu trabalho literário<sup>3</sup>.

A razão dos homens adultos, assim, também encontra um elemento corrosivo quando nos deparamos com a explanação do narrador acerca da importância dos números na vida das pessoas grandes. Nas visitas que o príncipezinho empreendeu, é significativo que, quando encontrou o homem de negócios, que fazia cálculos e mais cálculos já sem saber com que os números tinham relação, este tenha sido o personagem que alegou ser um sujeito sério, que não se preocupa com ninharias. A seriedade, na estória de Exupéry, é o disfarce dos que pouco vivem e compreendem do mundo. Daí que, noutro momento da narrativa, após informar o seu leitor sobre os dados relativos ao asteroide natal do príncipezinho, o aviador conclua seu raciocínio alegando que:

Se lhes dou esses detalhes sobre o asteroide B 612 e lhes confio o seu número, é por causa das pessoas grandes. As pessoas grandes adoram os números. Quando a gente lhes fala de um novo amigo, elas jamais se informam do essencial. Não perguntam nunca: “Qual é o som da sua voz? Quais os brinquedos que prefere? Será que ele coleciona borboletas?” Mas perguntam: “Qual é sua idade? Quantos irmãos tem ele? Quanto pesa? Quanto ganha seu pai?” Somente então é que elas julgam conhece-lo. Se dizemos às pessoas grandes: “Vi uma bela casa de tijolos cor-de-rosa, gerânios na janela, pombas no telhado...” elas não conseguem, de modo nenhum, fazer uma idéia da casa. É preciso dizer-lhes: “Vi uma casa de seiscentos contos”. Então elas exclamam: “Que beleza!” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 19).

<sup>3</sup> Ver: LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. Em: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

E não será este exatamente o mesmo procedimento que Guimarães Rosa se utiliza, entre outros, no conto *Um moço muito branco*, afim de, produzindo um efeito de verossimilhança, despistar as atenções daquele leitor que se ocupa somente com as coisas sérias? Afinal, à cobrança de ligação com a realidade – mais do que isso, com a realidade brasileira –, não poderia também Guimarães Rosa responder à crítica conforme o argumento do narrador de Exupéry?

Assim, se a gente lhes disser: “A prova de que o príncipezinho existia é que ele era encantador, que ele ria, e que ele queria um carneiro. Quando alguém quer um carneiro, é porque ele existe” elas darão de ombros e nos chamarão de criança! Mas se dissermos: “O planeta de onde ele vinha é o asteroide B 612” ficarão inteiramente convencidas, e não amolarão com perguntas. (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 20).

Sabe-se que, antes da aparição do moço muito branco, houve um evento ou fenômeno sem precedentes no local onde a estória se passa. O conto nos informa, logo de início, que o caso se passou “na noite de II de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais”, e que, não bastasse a palavra do narrador, o sucedido está documentado também, referido “nas folhas da época e exarados nas Efemérides” (ROSA, 2011, p. 139). Antes de um dado irrelevante, a datação e localização geográfica bem definidas servem, no conto, enquanto marcas de precisão ou simulacro de cientificidade em estória tão mágica e inabitual. Tanto mais quando nos atentamos ao fato de que tamanha precisão não é despropositada: Guimarães Rosa se utiliza, aqui, do elemento efetivamente histórico para dar impulso à estória, distribuindo trabalho ao detetive literário de plantão. Silviano Santigado, seguindo a pista deixada pelo prosador, encontra a fonte documental do conto nas *Efemérides Mineiras* e assevera:

Os fatos históricos narrados não o são pela objetividade científica do historiador, misto de geólogo, interessado em recuperar a autenticidade dos fatos para melhor analisá-los e comunicá-los ao leitor; são antes narrados da perspectiva das várias e sucessivas camadas textuais por eles recebidas nos correr dos anos. Essas camadas superpostas, em evidente movimento de deslize semântico, são as responsáveis pelas transformações pelas quais os fatos originais passam quando citados oralmente por uma geração e, décadas mais tarde, recitados pela geração seguinte. Ao final, tem-se uma estória que faz parte do estoque de narrativas da terra (SANTIAGO, 2006, p. 149).

Evidentemente, o dado objetivo serve de pretexto para o “deslize semântico” ficcionalmente formulado, com inspiração na cultura popular, a qual, ao longo do tempo, ressignifica sua própria experiência em novas camadas de sentido e diferentes narrativas.

A passagem documental, deste modo, inscrita logo na abertura do conto, funciona como medida do paradigma explicativo adotado pelo narrador do conto, perceptivelmente contrário ao paradigma religioso que, entre certos personagens, será a dominante. Do contrário, que necessidade haveria na minuciosa referência contextual, uma vez que a cultura popular resgata o acontecido através de marcas temporais bem providas de simbolismo religioso (o moço aparece no dia de São Félix, some no de Santa Brígida)?

Ainda em relação aos pontos de contato entre o romance de Exupéry e o conto de Rosa, cabe apontarmos para o completo alheamento que tanto o príncipezinho quanto o moço muito branco sofrem em relação aos valores e convenções de nossa sociedade que, no primeiro caso, encontra seu análogo no grupo das “pessoas grandes”, desde que entendamos que os dois mundos ou universos que se confrontam ali são, na verdade, o infantil e o adulto.

Nas diversas visitas que realiza aos diferentes asteroides vizinhos ao seu, o pequeno príncipe não se cansa de admirar e espantar os costumes e valores que as pessoas grandes praticam. Falamos há pouco sobre o motivo pragmático não apenas no comportamento do homem de negócios como também do

narrador do livro, o piloto. Outros comportamentos muito familiares de nossa sociedade são vistos com grande exotismo pelo príncipe, a exemplo da vaidade, do vício e do desejo pelo poder, os quais, numa inversão de valores sabiamente arquitetada, aparecem ao leitor não apenas como irracionais, mas também como as causas de uma tristeza muito profunda. Do mesmo modo, o moço muito branco não compreende as convenções que orientam nossa vida em sociedade, por vezes confrontando de modo não intencional seus valores, como na passagem em que, diante da moça mais bonita da localidade, o moço põe a mão em concha sobre o seu seio, sendo o ato ausente de qualquer conotação sexual, embora o pai da moça reivindique casamento entre as partes. Uma estória difere da outra, neste aspecto, pela ausência que temos da perspectiva do moço em Guimarães Rosa. Mesmo pelo olhar do narrador, contudo, podemos perceber a inocência do forasteiro em relação à cultura humana em diversas passagens. Em um e outro caso, portanto, temos o estrangeiro absoluto que, diante da lógica humana, recolhe-se numa incompreensão ingênua.

Tamanha estranheza, portanto, não poderia sobreviver por muito tempo em nosso planeta. O príncipe e o moço logo retornam ou continuam sua jornada. Antes de partirem, porém, demonstram sentir falta de algo que está longe ou além. Ambos carregam uma saudade que, longe de casa, é concretamente percebida pelo fogo – no primeiro caso, do sol, no segundo, das estrelas e das fogueiras à noite. Assim, o príncipezinho, quando encontra o rei que governa solitário seu próprio asteroide, pede ao soberano para ver um pôr do sol, pedido que não pode ser atendido e, então, o pequenino se vai entediado. Quando encontra o acendedor de lampião que nunca descansa, o príncipe se identifica com o pobre trabalhador incansável, sem confessar, contudo, que “os mil quatrocentos e quarenta pores do sol em vinte e quatro horas davam-lhe certa saudade do [seu] abençoado planeta” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 54). O moço muito branco, por sua vez, estava sempre voltando seu olhar para cima, ao céu:

o mesmo para o dia que para a noite – espiador de estrelas. Que vezes, porém, mais lhe prouvesse o divertimento de acender fogos, sendo de reparo o quanto se influiu, pelo São João, nas tantas e tamanhas fogueiras de festa (ROSA, 2011, p. 143).

Ao fim do conto, sabemos ainda que, antes de sua partida ou sumiço, o moço, com a ajuda de Kakende, acendeu nove fogueiras, o que sugere ao leitor que o hábito de olhar para cima e o gosto pelas fogueiras poderia ser, na verdade, a esperança de ser resgatado pelos seus iguais, tanto mais que, sempre pela ótica do negro alforriado e “sem juízo”, repetiram-se os fenômenos estranhos e visões “de nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes” (ROSA, 2011, p. 144). Numa leitura orientada pelo romance de Exupéry, a respeito do moço e de seu hábito de olhar para cima, podemos dizer, ainda, que talvez o fizesse assim por saber que, “quando a gente anda sempre para frente, não pode mesmo ir longe” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 18). Se os humanos (ou as pessoas grandes) estamos sempre muito preocupados com o andar para frente – o movimento do progresso –, aquele moço pasmo tinha, enfim, orientação um tanto diversa.

E como partem, afinal, os viajantes aqui analisados? Em ambos os casos, os estrangeiros parecem ter partido somente após cumprir, ironicamente, uma missão de humanização. No caso do moço, abrindo os corações do povoado mineiro mediante seus quase-milagres, os quais permaneceram na memória da comunidade que, pelo extraordinário do caso, renovou a sua fé no mundo e seu além, transfigurada. Assim a leitura de Pinheiro que, aproximando o moço da figura de um santo, considera:

Assim como a simplicidade do moço é reforçada pelo fato de ele ter aparecido no dia de São Félix (o que o assemelha a esse santo), o fato de ter desaparecido no dia de Santa Brígida o torna semelhante a ela: ele assume, então, o papel de missionário, alguém que “aterrissou” na Comarca para transfigurar a vida dos habitantes e, após ter

cumprido sua missão, já não tem mais razão para ali permanecer. (PINHEIRO, 2011, p. 08).

O pequeno príncipe, por outro lado, modifica antes sua própria realidade, aprendendo sobre o mundo e fazendo um novo amigo para, depois, modificar este último que, pensando no destino que coube ao menino, perde-se em pensamento tentando descobrir se, de volta ao seu planeta, o príncipezinho conseguiu ou não cuidar da sua flor, salvando-a da imagem do carneiro que ele mesmo lhe ofereceu como presente. Na indecisão referente à sorte de uma flor ou de um carneiro imaginário, não deixa de ser curioso o perceber ali o centro de um “mistério bem grande. Para vocês, que amam também o príncipezinho, como para mim, todo o universo muda de sentido, se num lugar, que não sabemos onde, um carneiro, que não conhecemos, comeu ou não uma rosa...” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 95).

Antoine de Saint-Exupéry finda seu romance, deste modo, com uma exortação: façam como o moço e olhem para o céu: “Perguntem: Terá ou não terá o carneiro comido a flor? E verão como tudo fica diferente...” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 95). Quem sabe o mesmo pudéssemos fazer, olhando para o céu, em relação àquele moço que parecia fazer uma raça para si: quem era aquele pálido estrangeiro, com uma claridade dentro de si? Terá voltado para o seu planeta? Tinha lá uma flor ou qualquer coisa que dependesse do seu cuidado? Perdidos neste emaranhado de perguntas, por certo seríamos acusados de alguma alienação. E, no entanto, para Saint-Exupéry como para Guimarães Rosa, a rosa é inútil, porém bela. E mesmo sabendo que “nenhuma pessoa grande jamais compreenderá que isso tenha tamanha importância” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 95), isto lhes basta, afinal.

## 4.

Para Maria Luiza Ramos, a problemática central de *Primeiras Estórias* é “a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana. Nessa obra de Guimarães Rosa, ‘o móvel mundo’ se nos afigura, pois, como valor paradigmático de que os diversos contos são magníficas variantes” (RAMOS, 1991, p. 519). Tão rico quanto vasto e exuberante, o sertão literário de Guimarães Rosa se presta, como se vê, a leituras de tamanha disparidade a ponto de aquilo que é mote para um, parecer o desvio para outro. De todo modo, no ‘móvel mundo’ rosiano, os pontos de contato com o real são sempre múltiplos e, a seu modo, contraditórios, posto que o próprio real é, nesta literatura, um mistério que pode ou não ser desvendado, pois quando “o mistério é muito impressionante, a gente não ousa desobedecer” (SAINT-EXUPÉRY, 1979, p. 12).

Eduardo Portella, analisando o pórtico presente em *Tutaméia*, último livro de contos publicado pelo próprio Guimarães Rosa, a respeito da alegação de que a estória deve se voltar contra a história, afirma:

É que a obra de arte tem de ser basicamente invenção, acionada que está pelo mecanismo do imaginário. Tudo mais nela é consequência ou desdobramento inevitável desse modo específico. E por isso não pode abrigar qualquer compreensão simplificada do real (PORTELLA, p. 198).

Em acordo com o crítico, podemos dizer que, por vezes, a conexão com outros textos é, também, uma ponte para sentidos insuspeitos, que afixam possibilidades de leitura e modos inusitados de “transfiguração da realidade”. No sentido contrário, Luiz Costa Lima, em seu ensaio de juventude, parece reconhecer uma única realidade, feito esta fosse um dado prévio aos discursos e ao elemento estético/literário, algo facilmente discernível, já que, concluindo seu argumento sobre as *Primeiras Estórias*, afirma enfático:

Primeiras Estórias é uma obra capital na trajetória do autor, quer pelo que clarifica mais da sua produção total, quer pelo que dela desdobra, quer ainda, por outro lado, pela vertente perigosa em que ele joga a sua constante simbólico-mágica. É de desejar que não cresça esta última. A realidade brasileira está mudando muito depressa, o que torna mais necessário conservarem os criadores seus olhos bem abertos para o seu mundo (LIMA, p. 513).

Como se vê, abundam os modos de compreender o que seja o real, embora um crítico materialista possa sempre argumentar em defesa de sua postura reivindicando o rótulo de científico para o seu próprio discurso, o que parece sempre conferir certa credibilidade à uma visão de mundo específica que, com outras, concorre ao título de “a verdadeira”. É que as pessoas grandes, percebe-se, são assim. Daí que, à cobrança de olhos bem abertos para o seu mundo, o escritor possa responder com a criação de outros e um apelo ao desvio de percepção, apelo este apregoado pelo pequenino e muito sabido príncipe de Saint-Exupéry, posto que, com o perdão pelo clichê, o essencial é – para ambos os autores que ora forçamos em inusitado diálogo – invisível para os olhos: mesmo um cego diante de uma flor, se estiver aberto ao enigma do mundo, poderá o sentir, quiçá o compreender. E pois. E mais nada.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. 2ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. Em: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. Em: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

ORIONE, Eduino José. A revisitação do mito crístico em “Um moço muito branco”. Em: Ângulo 134, Jul./Set., 2013, p. 017-031.

PINHEIRO, Valter Cesar. Luzes na comarca – uma leitura de “Um moço muito branco”, de Guimarães Rosa. Em: Revista Litteris, março, 2011, n. 7.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. Em: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de Primeiras Estórias. Em: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 50ªed. Rio de Janeiro: Ediouro Lazer e Cultura, 2011.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno Príncipe*. 20ªed. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Transtornado Incerto. Em: *Ora (direis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Recebido em 26/07/2019.

Aceito em 29/01/2020.

# AUTORES OUTRORA, PERSONAGENS AGORA: A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO HERANÇA

AUTHORS ONCE, CHARACTERS NOW: LITERARY HISTORY AS HERITAGE

Helder Santos Rocha<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta e discute algumas propostas teórico-críticas acerca das ficcionalizações dos escritores no âmbito do pós-modernismo. No cotejo entre as reflexões críticas e alguns exemplos de textos ficcionais que dialogam com a história literária, transformando os autores de outrora em personagens do agora, esse trabalho visa identificar e refletir sobre os principais argumentos levantados pelos críticos e estudiosos do assunto (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2016; ESTEVES, 2010; WEINHARDT, 2011; REIS, 2012, 2015). Nesse sentido, o diálogo intertextual e o procedimento metaléptico com os arquivos da literatura do passado são postos em perspectiva, a fim de que se possa compreender melhor os jogos éticos e estéticos do sujeito escritor pós-modernista com a herança e com os espectros que permanecem presentes na ausência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficcionalização de escritores; herança; história literária; pós-modernismo.

**ABSTRACT:** This paper presents and discusses some critical-theoretical proposals about the fictionalizations of writers in the postmodernist context. In the comparison between critical reflections and some examples of fictional texts that dialogue with literary history, transforming the authors of yore into characters, this work aims to identify and to reflect on the main arguments raised by critics and scholars of the subject (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2016; ESTEVES, 2010; WEINHARDT, 2011; REIS, 2012, 2015). In this sense, the intertextual dialogue and the metaleptic procedure with the archives of the literature of the past are put into perspective, in order to better understand the ethical and aesthetic games of the postmodernist writer subject with the inheritance and the specters that remain present.

**KEYWORDS:** Fictionalization of writers; heritage; literary history; postmodernism.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9871-2334>. E-mail: [heldersantosrocha@gmail.com](mailto:heldersantosrocha@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

Mesmo não tendo surgido na contemporaneidade, esse tipo de ficção que se volta para a própria literatura e que transforma escritores em personagens se proliferou entre as décadas de 1970 e 1980<sup>2</sup> e segue ocorrendo até os presentes tempos. Ao lançar mão de tais procedimentos ficcionais, os escritores contemporâneos propõem um duplo questionamento, tanto com relação à imanência e à autonomia da obra de arte, valores apregoados pelo pensamento romântico, quanto com relação à separação entre o estético e o político, quando retoma um diálogo com referências históricas e, não por acaso, representantes da arte literária.

Inserir personagens ou narradores que ficcionalizam sujeitos do passado que escreveram a literatura torna-se um gesto, ao mesmo tempo, criativo e crítico, que, por sua vez, provoca um olhar diferenciado sobre os textos, já que a sua inserção, por si só, aponta para um deslocamento consciente entre as figurações historiográficas e as refigurações das narrativas ficcionais, segundo os termos de Ricoeur (1994). Trata-se de uma prática que é evidenciada na própria escritura. Não se escamoteia a pesquisa, as fontes e muito menos as leituras das obras dos autores ficcionalizados. Faz parte da trama comunicar os bastidores.

Nesse sentido, a literatura fala de literatura. Mas não fala para si mesma. O próprio gesto de iluminação dos rastros na escritura é, já, uma chamada à leitura. E, por que não, um convite a uma outra escritura, já que, como Barthes apontou, “[...] a leitura é condutora do Desejo de escrever [...]” (BARTHES, 2004, p. 39). Ou seja, diferentemente de uma autorreflexividade que ignore o mundo lá fora, a autorreflexividade utilizada em tais textos se abre para a história, para

---

<sup>2</sup> É muito provável que a data de 1977 seja a que se registra a publicação das primeiras ficcionalizações de escritores do passado na contemporaneidade, pelo menos no cenário brasileiro. Um deles é o romance *Riverão Sussuarana*, do escritor e cineasta Glauber Rocha, e o outro, informado por Antônio Roberto Esteves (2010), é *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, de João Antônio.

outros textos, para vidas que deixaram alguma marca, ainda que fosse a marca da leitura de suas obras. Nesse caso, a história, a vida e o mundo irrompem de duas formas na narrativa ficcional: a primeira é a própria menção aos referentes do passado, inclusive com o uso extremado de recursos intertextuais; a segunda é a própria dispersão do eu do autor no texto que constrói, fazendo transgredir os limites da vida de escritor para se tornar, também ele, mais uma personagem e ponto perspectivístico do texto. Esse gesto estético e ético questiona o recurso metaficcional utilizado por alguns vanguardistas europeus, quando pressupunham a superação de qualquer resquício de representação ou de figuratividade da chamada arte realista a partir do enclausuramento nos próprios materiais e meios da arte. Considerando esse um modo de encarar o presente e sua relação com o passado a partir da noção de pós-modernismo, Hutcheon aponta que,

A “contaminação” contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovavelmente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 282).

Na obra ficcional de alguns autores contemporâneos, que, em muitos casos, também exercem o ofício de críticos e professores de literatura, o aproveitamento de sua bagagem de leitura é o motor que propõe reflexões em torno da criação literária. Com efeito, eles fazem amplo uso dos arquivos disponíveis, a exemplo de cartas, documentos, biografias e notícias, além das leituras das obras dos autores que ficcionalizam, para refigurar passagens de vidas e momentos relevantes desses artistas no cruzamento com problemas históricos que extrapolam os limites da vida privada de cada um deles.

A migração da figura de autor na narrativa histórica, tanto social quanto da literatura, para a refiguração na narrativa ficcional contemporânea acaba por dizer muito acerca desses movimentos que contestam a validade das tradicionais narrativas de centralização e de totalidade, assim como, também, propiciam releituras das monumentalizações da cultura e da arte. É comum, diante de um processo ainda em vigor, aparecerem muitas indagações, variadas hipóteses e algumas respostas válidas para a compreensão de tal fenômeno. Vejamos algumas respostas possíveis.

## 2 HOMENAGEM E CELEBRAÇÃO DO FIM?

Muito se tem falado sobre o fim da arte<sup>3</sup>, o fim da história<sup>4</sup> e o fim da narrativa<sup>5</sup>. Contudo, o que as produções ficcionais das últimas décadas

<sup>3</sup> É importante perceber que o uso crítico da noção de “fim da arte” não é recente. Hegel (1999), em seus *Cursos de Estética* (Cap. 1, 1ª seção), apontava que a modernidade instaurou uma separação radical entre o que se compreendia como arte pelos povos gregos e os povos na Idade Média com relação à cultura europeia nos séculos XVIII e XIX. O mesmo procedimento aconteceu nos debates envolvendo a ruptura entre a arte modernista e as produções artísticas surgidas a partir de 1960 e 1970, também no sentido de questionar as formas e a própria compreensão da teoria estética. Arthur C. Danto, em *Após o fim da arte*, afirmou que a frase “o fim da arte”, que admite também ser recuperada de Hegel, não se refere exatamente à “morte” da arte, mas de uma narrativa sobre a arte, isso porque as novas produções artísticas, dentre elas a pop arte, o minimalismo, as instalações, etc., não se encaixavam dentro da linha evolutiva da história da arte que parecia ter chegado ao seu cume com as vanguardas modernistas, de acordo com a noção de “pureza” (DANTO, 2006, p. 5);

<sup>4</sup> Magdalena Perkowska chama a atenção para as teses de fim da história no final do século XX: “En la década de los ochenta sonaron voces europeas y norteamericanas que anunciaban el fin o la muerte (cancelación) de la historia. El diagnóstico provenía de distintos espacios discursivos y de posiciones ideológicas a veces opuestas: Francis Fukuyama (1989) representaba la tendencia neoconservadora de las ciencias políticas, mientras que Fredric Jameson (1984), Gianni Vattimo (1985), Terry Eagleton (1985) o Jean Baudrillard (1981) expresaban la visión marxista o posmarxista de los estudios literarios y culturales y de la filosofía” (PERKOWSKA, 2008, p. 19);

<sup>5</sup> Walter Benjamin é um dos pensadores que alertou para o fim da arte de narrar, ainda que para um tipo específico de narração, como aquela dos relatos orais baseados na experiência, cuja emergência do romance e da modernidade marcariam a mutação (BENJAMIN, 1987). Depois, Paul Ricoeur, também a partir de Benjamin, afirmou o fim da narrativa, mas, agora, também do romance tal qual se conhece, embora não exclua a possibilidade de surgimento de novas formas de narrativa (RICOEUR, 1995, p. 45-46);

demonstram é que há uma continuidade em vigor. Se a história morreu, algo do tempo e do passado permanece. Se o romance deixou de existir, outras formas narrativas de ficção abundam como prova de resistência. Certo mesmo é que se há ou se houve um fim, a literatura contemporânea aposta na sua celebração como possibilidade de dirimir o seu peso e, quiçá, de anular o seu efeito peremptório. Prolongar a vida. Reescrever a literatura. Sem pompa, sem culto ao belo. Mas, também, como forma de fazer “justiça” a esses outros que já não estão presentes, como uma política da memória que reconhece a herança, segundo nos ajuda a observar Derrida, em seu *Espectros de Marx* (1994, p. 11).

Um dos modos de apresentar tais problemas é com a tematização da morte da literatura, sobretudo a morte de uma dita “alta literatura”, a partir da ficcionalização de escritores considerados “heróis” literários. Ficcionalistas variados, oriundos de diversos lugares do mundo, escolheram como personagens e narradores alguns autores de outras épocas para figurarem em seus enredos, quase sempre repletos de elementos alusivos às questões de sobrevivência da arte em meio à cultura de massa e aos novos cenários políticos.

Na obra do escritor brasileiro Silviano Santiago, por exemplo, a morte do autor não surge de maneira explícita. Por outro lado, torna-se notória a exploração do conceito de fim da autoria. Graciliano Ramos, ficcionalizado no romance *Em liberdade*, de 1981, escreve um diário pós-prisão e reflete sobre os fins dos artistas, tanto como destino físico – a morte do corpo, quanto o próprio recurso que utilizam para denunciarem a repressão do poder autoritário aos intelectuais, a partir de uma referência explícita ao fim do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, assassinado durante o movimento conhecido como Inconfidência Mineira, e por uma alusão implícita ao fim do dramaturgo e jornalista Vladimir Herzog, assassinado pelas forças políticas e militares da ditadura pós-64, lembrando que ambos foram contabilizados pelos registros

históricos oficiais como “suicidas”<sup>6</sup>. Já em *Machado: romance*, de 2016, a morte se avizinha do cotidiano da personagem Machado de Assis e a doença surge como uma nódoa em sua imagem pública, tanto nas cartas trocadas com seu amigo Mário de Alencar, o filho de José de Alencar, quanto na leitura do autor transformada no romance que lemos. Nesse caso, o fim da vida do autor canônico e a proximidade de um fim da vida do escritor que o ficcionaliza problematizam o velho lugar comum da passagem do tempo, contudo, numa estreita relação com os acontecimentos sociais e políticos da narrativa histórica ficcionalizada, que fazia morrer a tradicional província colonial, ao mesmo passo que fazia ressurgir a capital republicana nos moldes das grandes cidades da Europa. Trata-se da morte de um tempo, de uma vida, de uma estética, para a emergência de outro tempo, outra vida, outra estética<sup>7</sup>.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance de José Saramago publicado em 1984, o heterônimo de Fernando Pessoa conhecido por sua contemplação do mundo retorna de seu autoexílio no Brasil para uma Lisboa, em 1936, repleta de efervescência política e à beira da segunda guerra mundial. Como se trata do período logo após a morte do seu criador (F. Pessoa morreu em 1935), Ricardo Reis, agora personagem de Saramago, acaba sendo obrigado a deixar a sua contemplação para questionar o ambiente a sua volta, em plena ditadura salazarista e na eclosão da Guerra Civil espanhola, além de ter encontros frequentes com o fantasma de Pessoa. O ensejo da morte de um pai, de um pai artístico e fingidor como foi Pessoa, é aproveitado por Saramago para repensar Portugal nas suas complexas relações entre arte e política, além do

---

<sup>6</sup> O jornalista Élio Gaspari faz alusão à semelhança dos casos e, também, menciona a frequência com que o SNI registrava suicídios até o de Vladimir Herzog ser anunciado, com este sendo o 38º desde o início do regime militar (GASPARI, 2004, p. 173-174).

<sup>7</sup> Esses dois romances e a discussão sobre a transformação de autores em personagens foram aprofundados no trabalho de pesquisa de doutorado, cujos resultados podem ser verificados na tese intitulada *Herança e emancipação: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silvano Santiago* (ROCHA, 2020).

questionamento central acerca da possibilidade de permanência de um certo modo de fazer literatura na contemporaneidade.

No romance *O mestre de Petersburgo*, do sul-africano J. M. Coetzee, publicado em 1994, encontra-se uma narrativa sobre os anos turbulentos de 1869, diante de uma Rússia czarista, em que o famoso romancista Dostoievski, transformado em personagem e narrador, retorna à Petersburgo para compreender os meandros da morte de seu enteado, o jovem Pável Isaev. Aproveitando-se das referências históricas sobre os atos anarquistas do grupo conhecido como “Vingança do Povo”, liderado por Serguei Nietcháiev (sujeito que teria inspirado Dostoievski a escrever o romance *Os demônios*), Coetzee também discute a morte e as relações entre arte e política.

O escritor brasileiro Haroldo Maranhão, no romance *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, publicado em 1991, ficcionalizou a agonia de Machado de Assis em seus últimos dias de vida, recebendo, no seu leito doméstico, personagens de seus romances e personas históricas de seu convívio. Enredado nas tramas e intrigas da própria obra machadiana, além do uso estilístico da ironia, Maranhão reconfigura uma narrativa de fim da vida de um escritor célebre, a partir de seus rastros documentais. A morte é tida como limite temporal para a personagem, antes escritor, mas também como balanço reflexivo a respeito da intrincada relação entre vida e arte pelo leitor, agora escritor.

É perceptível nesses e em vários outros romances a presença da morte, seja da morte do escritor, agora personagem, como a simbolização de um espectro que paira sobre as mentes criativas da contemporaneidade, como algo que findou e permanece; seja, ainda, a morte como elemento central na proposição de um questionamento sobre um modo específico de fazer arte nos dias atuais, através de personagens que ficcionalizam escritores que levaram seus empreendimentos estéticos às últimas consequências.

Para alguns críticos, esta prática de celebração da morte da literatura ou do fim do romance e do autor como um gesto de homenagem à considerada “alta literatura” aponta uma mudança de paradigma. Para Leyla Perrone-Moisés, “o fim do século XX viu o anúncio de muitos ‘fins’: [...] Felizmente, nenhum desses ‘fins’ se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 251). Isso quer dizer que a literatura não morreu, mas que, ao mesmo tempo, a literatura como conhecida em algum momento já não existe mais. O que ela se tornou? Ou, o que as ficções que parecem celebrar a morte da literatura sugerem?

Primeiramente, cabe discutir os pressupostos de algumas críticas que anunciaram ou detectaram o fim da literatura. Maurice Blanchot afirmou: “[...] a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (BLANCHOT, 2005, p. 285). Já Tzvetan Todorov, na circunscrição do cenário francês atual, percebe de forma temerária: “niilismo e solipsismo mais completam a escolha formalista do que a refutam: a cada vez, mas a partir de modalidades diferentes, é o mundo exterior, o mundo comum a mim e aos outros, que é negado e depreciado.” (TODOROV, 2009, p. 44). Em sua aula inaugural no Collège de France, Antoine Compagnon menciona que, “a literatura do século XX colocou em cena seu fim em um longo suicídio faustoso, pois se desejava-se aboli-la, era porque ela ainda existia demais.” (COMPAGNON, 2009, p. 44).

O que está na base dos argumentos acerca do seu fim é, sobretudo, uma visão específica do que seja o literário. Ou, como Perrone-Moisés assevera: “[...] trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 25). Desde o século XVIII, a partir do processo de autonomização literária impulsionado pelo pensamento de escritores e filósofos românticos, a literatura passou a ter relevância como uma instituição à parte – com uma finalidade em si mesma – e tendo como sua motivação maior a busca pelo “belo” (COMPAGNON, 2010, p. 38-39). Essa separação da literatura

com a vida e o cotidiano, digamos mais imediato, é levada ao seu extremo no início do século XX com o surgimento das vanguardas modernistas.

Como forma de combater um tipo de arte engajada e tida como “propaganda ideológica” de regimes totalitários, a exemplo do “realismo socialista”, que pregava a submissão das produções artísticas ao retrato objetivo da realidade, os manifestos de arte de vanguarda se espalharam pela Europa na luta contra a “usurpação da autonomia do indivíduo.” (TODOROV, 2009, p. 69-70). Valores como progresso, originalidade, autonomia, ironia para com a ideia de tradição são apenas alguns dos pontos das vanguardas e movimentos que pressupunham alçar a literatura a um patamar jamais visto. Nesse sentido, a literatura vanguardista “[...] tomou a forma do “sempre menos”: purificação do romance e da poesia, concentração de cada gênero em si mesmo, redução de cada *medium* à sua essência.” (COMPAGNON, 2009, p. 24-25). No *Manifesto Futurista*, do escritor e jornalista italiano Filippo Marinetti, publicado no jornal francês *Le figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, destacam-se os seguintes pontos:

8. Nós estamos no último promontório dos séculos!... Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, onnipresente.

10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. (MARINETTI, 1976, p. 85).

É sintomático o ponto [8] que publiciza o desejo do “impossível” e do “eterno”, de maneira que a arte deixe de se submeter ao tempo e ao espaço como uma prisão. Nesse caso, o que importa é o futuro, que não pode se deixar levar por quaisquer discursos pragmáticos “oportunistas” e “utilitários”, como está

bem apregoado no ponto [10]. Portanto, uma arte nova, que seja autônoma, e não, continuidade ou repetição do que já foi feito ou do reflexo direto do que ensinam os mestres e a “academia”. Também é relevante o ataque aos “museus” em outros pontos ainda, como uma pedra no meio do caminho dos motores da criação. Ou seja, tratava-se de um pensamento estético e político com rumos contrários a qualquer política da memória ou da justiça a uma herança.

Além do *Manifesto Futurista*, de Marinetti, e de outros mais, percebe-se, também, no grupo conhecido como “Formalismo Russo”, a busca pela imanência estética como um princípio norteador da criação literária e, também, de sua compreensão. Com o intuito de desatrelar o entendimento do estético à submissão das leis extrínsecas, como as da historiografia, da sociologia e da psicologia, os estudos formalistas buscaram um método de análise a partir dos próprios elementos do seu objeto – a literatura em si. Segundo Boris Eichenbaum, o que caracteriza o “formalismo” é “[...] o desejo de criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário.” (EICHENBAUM, 2013, p. 33).

Os estudos formalistas decompunham elementos de estilo, de formas e de composição, além de descrever de modo exaustivo as possibilidades de combinação e de efeitos visados a partir das relações que as obras estabeleciam a partir de si mesmas. Apenas como exemplificação, recordemos um dos conceitos básicos desse tipo de análise e, também, de uma visão sobre a especificidade da literatura: a noção de “literariedade”, proposta pelo linguista Roman Jakobson (1921, p. 11 apud EICHENBAUM, 2013, p. 38). A partir de então, a literatura se distingue no desvio operado pelo artista com relação ao uso comum da linguagem. Ou, ainda como Victor Chklóvski aponta: “O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte.*” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91; grifo do autor). Exatamente o oposto do que parece ser a força motriz da produção, ou da “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009), na

arte contemporânea, que, como aponta Florencia Garramuño (2014), está na “inespecificidade” e na contaminação com os resíduos do mundo.

Por isso, na contramão de tantos brados apocalípticos e lamúrias de intelectuais, o que se presencia é uma proliferação de ficções com estilos, formas e temas dos mais diversos. E nesse sentido, trazer figuras referenciais da história literária nas ficções do agora como personagens, possa ser um modo que os escritores contemporâneos encontraram para tecerem uma emenda, uma espécie de extensão, que testemunha a continuidade do fazer literário. Conforme Perrone-Moisés, “a literatura da modernidade tardia precisa, para viver, da referência àquela que a precedeu, a da alta modernidade. Assim, boa parte da literatura do fim do século XX foi uma ‘literatura do adeus.’” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 26).

Entretanto, o escritor reconfigurado como personagem não é posto como porta-voz supremo da criação ou testemunha de um tempo glorioso de uma determinada estética, pois isso seria entender a ficção que o traz como um mero produto do escapismo do tempo presente. Uma visada saudosista para a Arcádia enquanto a Sodoma pega fogo. Diferentemente, tal inserção de uma referência histórica com forte vínculo com o mundo da arte de outrora no jogo ficcional de hoje, parece simbolizar a passagem, que, ao mesmo tempo, reafirma a permanência da literatura e a impossibilidade de ignorar a biblioteca. Um “kuarup” literário, que expressa a necessidade de ritualizar a passagem dos mortos. Se houve fim e a desintegração da arte, da história e da narrativa, então, “uma curadoria dos restos” parece direcionar boa parte da produção literária contemporânea.

### **3 REVISÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA?**

Diferentemente da celebração e da homenagem a um fazer literário já não mais presente, o ato de ficcionalização de autores do passado também pode

sugerir um gesto crítico e um questionamento contundente à historiografia literária, a partir da suplementação da escritura do presente. Isso é o que pensa Antônio Roberto Esteves (2010), um dos pesquisadores que tem se dedicado a um mapeamento das produções do que denomina como romance histórico contemporâneo. Para ele, a proliferação no Brasil de romances, e também de contos, que ficcionalizam autores da literatura do passado demonstra preocupação dos escritores contemporâneos com a história e, conseqüentemente, com a historiografia literária, além de evidenciarem uma nova faceta do romance histórico (ESTEVES, 2010, p. 123).

Trata-se de uma escritura que acessa os referentes da historiografia literária e que possui, em muitos casos, um intuito deliberado de questionar a inserção de um cânone numa narrativa evolutiva que ordena e classifica autores e obras da literatura nacional. Uma reflexão provocada por meio da própria ficção acerca das perspectivas de críticos que fizeram uma leitura da produção artística nacional, submetendo esta a uma noção de progresso histórico. O ato estético e ético, nesse caso, sugere uma narrativa da história a contrapelo, como queria Walter Benjamin (1987, p. 225), de acordo com a proposição de uma história divergente da visão dos vencedores. Também podemos aproximar essa ficção que questiona narrativas do passado com os “anarquismos” e “antimonumentos” da estética contemporânea, que elaboram o passado no presente, contestando veementemente o mal de arquivo<sup>8</sup> ou a sua violência inerente que exclui vozes e corpos estranhos para a reificação de uma memória coletiva do poder. Segundo Márcio Seligmann-Silva, que se dedica a investigar essas práticas estéticas e políticas da nova arte de memória,

---

<sup>8</sup> O sentido de arquivo utilizado é o que detecta Derrida, em *O mal de arquivo* – uma impressão freudiana. Segundo Derrida, “de certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando.” (DERRIDA, 2001, p. 12; grifos do autor).

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de anarquivamento, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquizar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. O artista se assume como demiurgo, mas não mais como participante submisso, como queriam os fascismos e totalitarismos do século XX, que tentaram submeter as artes a projetos megalomânicos de arquivamento da sociedade e de seus indivíduos. Esses movimentos falharam justamente porque fechavam de modo ditatorial os arquivos e a arquivonomia. Eles culminaram em arquivos mortos. Literalmente, como em Auschwitz, no Gulag, no Vietnã sob o Khmer Vermelho etc.

O artista quer destruir esses arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”). (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38-39).

Quando não, os textos que ficcionalizam autores de outrora propõem um questionamento sobre a separação radical entre as trajetórias de vidas e as obras dos autores que boa parte da crítica formalista empreendeu ao lançar mão de análises imanentistas, muitas vezes, separando a obra de seu contexto e até mesmo da experiência de vida do próprio autor. Nesse caso, a ficção não confirma a monumentalidade dos autores canônicos, mas explora os meandros políticos envolvidos no processo de sua monumentalização.

No romance *Em liberdade*, por exemplo, a proposta de apresentar o ponto de vista de um autor da literatura brasileira, o Graciliano Ramos, que interage com a vida literária de seu tempo, a partir da perspectiva de um crítico e escritor do final do século XX, permite uma leitura mais abrangente sobre um período da historiografia literária, que, comumente, surge estratificado em fases orgânicas – o modernismo e suas conhecidas três fases<sup>9</sup>. Além disso, os diálogos e as reflexões do narrador Graciliano com outros escritores e sobre

---

<sup>9</sup> Há vários exemplos, sobretudo nos manuais escolares de Ensino Médio, mas fiquemos por ora apenas com a menção ao *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, e ao *Estilos de época na literatura*, de Domício Proença Filho.

outros escritores da época, a exemplo de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rubem Braga, tensionam os limites entre o público e o privado, geralmente mantidos sob controle pelo historiador objetivo, de modo a produzir uma visão distanciada, através do discurso ficcional, que gera maior problematização acerca da produção literária na primeira metade do século no Brasil. Uma luz sobre problemas não colocados antes que, por sua vez, afloram novas questões no agora.

Já no romance *Machado*, é a própria figura machadiana, autor de maior consagração pela historiografia literária e sendo muitas vezes posto como o exemplo da imortalização das letras nacionais, que se apresenta com seus problemas comezinhos e suas agonias do corpo, desmonumentalizando a história canônica. O uso tão bem controlado das pessoas do discurso machadiano, recurso que o destaca na produção literária nacional, acaba por sofrer um embaralhamento na tessitura de um autor-curador da contemporaneidade, ou um escritor curador, o próprio Silviano, que se apropria da escrita pessoal do autor, ao fazer a leitura e a transcrição de fragmentos de suas cartas, e coloca em paralelo com personagens dos romances de Machado, enredando vida e obra e dificultando qualquer separação categórica.

Essas ficções transformam autores do passado em personagens do presente e fazem uma leitura crítica da historiografia literária. Como afirmou Esteves (2010), e como também aponta Marilene Weinhardt (2011, p. 37), são facetas da ficção histórica contemporânea. Porém, nem todos encaram assim, pois não consideram tais ficções passíveis de serem abordadas como históricas. Segundo Perrone-Moisés:

Seriam eles apenas a versão atual do velho romance histórico? Embora essas obras se aparentem ao romance histórico, por colocarem o protagonista em seu contexto histórico e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos, porque nelas o essencial não é um

panorama fiel de determinada época, mas, frequentemente, um cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente. E não apenas por interferências lúdicas de anacronismos, como se tornou usual nas ficções ditas “pós-modernas”, mas por um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264).

Ora, percebe-se que Perrone-Moisés ignora a possibilidade da própria mutação do que em algum momento foi denominado de romance histórico para os tempos atuais, apesar de seu livro recente tratar das “mutações da literatura no século XXI”. Ao mencionar como “velho romance histórico” e afirmar que esse tinha como objetivo “essencial” produzir “um panorama fiel de determinada época”, supõe-se que ela esteja se referindo à forma do romance histórico, tal qual foi teorizada por Lukács (2011), típica do início do século XIX europeu. Logo em seguida, de forma generalizada, outro formato que ela descarta é o da ficção “pós-moderna” que, no seu entender, só produz “interferências lúdicas de anacronismos” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Contudo, ao fazer tais descartes, Perrone-Moisés também aponta o que seriam os pontos de distinção e, diante de sua perspectiva, considerados positivos. Num primeiro momento, diz sobre o “cotejo (explícito ou implícito) do passado histórico com o tempo presente”, e, em seguida, diz que tais obras possuem “um objetivo maior de reflexão sobre o passado e o presente, dos homens e da própria literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Ora, não seria isso o que se tornou o romance histórico na contemporaneidade? Ou seja, ter deixado de lado princípios e perspectivas históricas influenciados pelo hegelianismo, como a noção de progresso, e praticado mais relações reflexivas e questionadoras entre tempos a partir de elementos também “lúdicos”, dentre os quais se encontra o anacronismo, não terá sido o que se tornou a ficção histórica no pós-modernismo?

Para Hutcheon, com a denominação de metaficção historiográfica, a ficção que dialoga com a história no contexto pós-moderno problematiza e

complexifica a narrativa sobre o passado, trazendo para a cena contemporânea rastros e resíduos antes descartados; pois, ela “[...] adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe nenhuma noção de universalidade cultural.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Tal passagem da reflexão de Hutcheon serve como contraponto ao posicionamento de Perrone-Moisés (2011, p. 264), quando indica que as ficções pós-modernas propiciam muito mais do que “interferências lúdicas”, ao mesmo tempo que confirma o que a articulista considerava relevante, ou seja, uma “reflexão sobre o passado e o presente” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264).

No contexto latino-americano, a “Nueva Novela Historica”, ou NNH, que fora um termo cunhado pelo ensaísta uruguaio Ángel Rama em 1981 (MENTON, 1993, p. 29), foi utilizado para caracterizar o novo romance histórico. Dentre as marcas que diferenciavam essas ficções dos romances históricos tidos como tradicionais, as que mais nos interessam são: a releitura crítica da historiografia oficial; o multiperspectivismo em detrimento do maniqueísmo; o esmaecimento das fronteiras entre real e imaginário; e a utilização de recursos como a intertextualidade, a metaficção, a paródia e a carnavalização (AÍNSA, 1991, p. 82-85; MENTON, 1993, p. 42-45).

Esses posicionamentos críticos permitem um olhar cuidadoso sobre a compreensão da ficção histórica nos tempos atuais, com destaque para a relevância que os pesquisadores têm manifestado com relação a uma divergência acerca dos romances históricos tradicionais, sobretudo a partir da teoria de Lukács. Portanto, podemos apontar que, semelhante à crise dos fins por que atravessou a arte no século XX, o que se chama de ficção histórica na atualidade é fruto, também, de uma reconfiguração ou de uma mudança significativa de paradigma.

É nessa perspectiva que aponta o historiador e sociólogo inglês Perry Anderson, afirmando que: “hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, até mais do que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação.” (ANDERSON, 2007, p. 216). Essa mutação, enfatizada por Anderson, marca o “trajeto de uma forma literária”, do mesmo modo que instaura uma diferença perante as formas anteriores, tanto conforme os usos ficcionais das referências do passado, quanto às mutações, também, sofridas pelas perspectivas históricas. Como bem frisou Esteves, “segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história.” (ESTEVES, 2010, p. 34).

Portanto é possível ler estas obras como ficções históricas, e não “classificá-las” como justificou Perrone-Moisés acima, levando em conta o procedimento de utilização das referências do passado como as informações biográficas dos autores transformados em personagens, além da questão da autorreferencialidade. Ademais, nota-se também que, em grande parte das ficções que transformam autores em personagens, um acontecimento histórico de grande relevância é posto em questão, dispondo das ações literárias dos autores como vozes dissidentes de tempos e espaços acerca dos muitos conflitos sociais. Exemplifica-se isso com o conjunto de ficções publicadas no Brasil nas últimas décadas, dentre as quais podemos destacar, além das ficções de Silvano Santiago, os romances da escritora cearense Ana Miranda, que sempre procurou ficcionalizar um cânone da literatura brasileira em meio ao contexto sócio-histórico e político de enormes turbulências e transformações para o país, como nos romances *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Dias e Dias* (2002), *Clarice* (1999), *Semíramis* (2014), que trazem como

personagens, respectivamente, Gregório de Matos e Pe. Antônio Vieira, Augusto dos Anjos, Gonçalves Dias, Clarice Lispector e José de Alencar.

No cenário das literaturas de língua portuguesa, além dos romances de Saramago, podemos citar o escritor português Antônio Lobo Antunes, que, em seu romance *As naus*, de 1988, projeta uma multiplicidade de personalidades relevantes dos empreendimentos ultramarinos dos séculos XVI e XVII, além de escritores célebres, dentre eles Camões e Cervantes, na condição de retornados da Guiné no pós-25 de abril de 1974. Há, também, o romance *Nação Crioula*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, publicado em 1997, que aproveita o motivo intertextual do romance de Eça de Queiroz, intitulado *A correspondência de Fradique Mandes*, de 1900, para não só aproveitar do estilo romanesco do século XIX e ficcionalizar as vozes e a escrita da mesma personagem, além do próprio Eça, como, também, promove um olhar crítico e retrospectivo sobre o declínio da colonização portuguesa sobre os países africanos e o fim da escravidão no Brasil.

A partir de tais exemplos, é preciso marcar que nem sempre leitura crítica da história ou revisão do passado quer dizer a negação do mesmo passado. Antes, trata-se de uma tensão discursiva instaurada pela ficção que não é mais submissa ao referente histórico. Portanto, “[...] o romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe.” (ESTEVEZ, 2010, p. 68). E a “reinterpretação” não é a troca de uma interpretação por outra, mas, sim, o exercício do escritor que prova a abertura da narrativa histórica e a impossibilidade de seu fechamento para uma única interpretação. Como propõe Paul Ricoeur (1994), o ficcionista se utiliza das variações imaginativas, diferentemente do historiador. Com isso, a experiência estética dessas ficções propicia ao leitor não só uma variedade de perspectivas sobre determinado fato histórico, mas, sobretudo, uma compreensão mais abrangente e complexa sobre

o passado. Não se nega a história oficial numa simples inserção de uma leitura ficcional, mas esta última demonstra a possibilidade de uma leitura outra, contra a imposição e os perigos de uma história única.

O que requer uma relativização é a práxis crítica de revisão valorativa da história literária oficial destas ficções contemporâneas, porque, como também aponta Perrone-Moisés, “[...] a maioria deles mantém uma grande admiração por suas personagens e obras, e, nesse sentido, confirmam o cânone crítico e acadêmico.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 264). Isso implica uma leitura que não busque determinar o conteúdo desses textos sob alternativas excludentes, ora com homenagem e admiração, ora com revisão valorativa da história literária; mas, de outro modo, cabe verificar que, na admiração, pode-se produzir uma visão crítica, assim como, no engajamento revisionista, pode-se empreender uma homenagem.

#### **4 A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO NARRATIVA?**

Tudo isso nos impele a considerar uma questão crucial para se compreender o jogo envolvido com este tipo ficcional. Pois, se o romance ou o conto que traz um autor do passado como personagem propicia uma leitura crítica da história literária, é preciso tratar esta última como uma narrativa temporal, cujos personagens, ou quase-personagens, são os próprios escritores. Segundo o pesquisador português Carlos Reis, “[...] assim como a personagem é virtualmente narrativa (isto é: carece do relato para existir), inevitavelmente a história literária que a acolhe e que a trabalha como instrumento heurístico cultiva uma correlata dinâmica narrativa.” (REIS, 2012, p. 28).

Isso ocorre porque, comumente, a tessitura da historiografia literária obedece a alguns princípios e regras de seleção, organização e comparação, que acabam por dispor dos dados coletados e refletidos como se fossem nós e vínculos de uma linha que mimetiza os movimentos temporais de ordem social

e política, geralmente nacionais. Para o historiador norte-americano David Perkins (1999), a narrativa da história literária segue o modelo tradicional, que busca limitar a participação do leitor quando diminui os espaços vazios e controla o enredo, numa ordem sequencial que prevê um início, um meio e um fim, em torno de figuras centrais – os “heróis literários”, sendo o historiador o próprio narrador. Conforme aponta Maria Eunice Moreira, “a história narrativa da literatura, como a entende David Perkins, constrói-se de modo linear e seletivo, valendo-se do fim do tempo para arrumar os eventos.” (MOREIRA, 2004, p. 229).

Nesse sentido, as histórias literárias tendem a tomar os escritores de literatura como personagens das suas narrativas, de modo que haja, para fins didáticos e exemplares, uma demonstração da criação estética em consonância com um preestabelecido “espírito do tempo”. Assim, ou o autor confirma uma tendência de um grupo anterior, ou se apresenta com uma diferenciação aguda do que houve em termos de criação artística até então, causando a ruptura. O enredo da narrativa da história literária se configurará a partir da visão do historiador literário e do modo como ele busca dispor das informações coletadas (contexto sócio-histórico do autor, alvos de representação das obras, contato do autor com a coletividade, número de leitores etc.). Trata-se de uma visão totalitária que engloba a diversidade numa narrativa mestra, excluindo traços e elementos que não se apresentam com uma sintonia em relação à parte eleita, o cânone.

Essa problemática foi discutida por Carlos Reis da seguinte maneira:

[...] por que razão as histórias da literatura (ou pelo menos algumas delas, como veremos) trabalham a figura do escritor como se de uma personagem se tratasse? Tenho para isto, desde já, três explicações que me parecem plausíveis. Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que

conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenômeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, digamos, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. (REIS, 2012, p. 17).

É desse “grande romance da história da literatura” que os escritores extraem boa parte do material utilizado como pesquisa para ficcionalizarem outros autores. Ou seja, não só o escritor do passado e a sua obra, mas o que se falou e ainda se fala sobre eles. Ou, ainda pelo contrário, o que não se falou sobre eles. Com efeito, sobretudo quando o caso é de uma “revisão crítica” da historiografia literária, há de se perceber na ficção um questionamento da inserção do autor de outrora no cânone nacional, ou o seu apagamento. É o que ocorre no romance *Cães da Província*, do escritor gaúcho Luíz Antônio de Assis Brasil, de 1987, quando ficcionaliza o escritor e dramaturgo Qorpo-Santo. A figura de Qorpo-Santo foi relegada ao ostracismo durante pelo menos cem anos, como aponta Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, que o encaixa no capítulo sobre o Realismo num espaço de duas laudas e afirma que: “suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna [...]” (BOSI, 1984, p. 273-274). O escritor contemporâneo Assis Brasil se aproveita da pesquisa de um professor interessado na divulgação de um sujeito que viveu e deixou sua marca no tempo, ainda que de forma restrita pelo status de *locus* provinciano a que Porto Alegre recebia no século XIX. Em tempos em que vigoravam a busca pelas ideias nacionais, como os mitos do “Indianismo”, e o atraso da economia de um império rumo à República, as questões consideradas mais “universais” que inquietavam ao dramaturgo não eram interessantes para representar um veio da produção artística considerada

mais brasileira possível. Somente um estágio posterior e mais evoluído, como o “modernismo” apontado por Bosi, poderia fornecer material crítico para uma melhor avaliação da contribuição estética de Qorpo-Santo dentro da narrativa histórica da literatura brasileira, segundo uma perspectiva teleológica e progressista.

Esse jogo ficcional com a história literária se dá a partir do uso do dispositivo da “metalepse”, figura retórica que materializa a transposição ontológica entre dimensões reais e ficcionais, permitindo que uma referência, no caso uma pessoa/um escritor, extraída de uma narrativa histórica, possa ter existência, ou uma sobrevida, na narrativa ficcional (REIS, 2015, p. 127). Uma migração de referências históricas formatadas na figuração de indivíduos, no caso, autores da literatura.

Isso não é um fenômeno recente, mas ganhou notoriedade devido à proliferação de ocorrências e formas no contexto denominado como pós-modernista. Tal proliferação também pode ser compreendida quando cotejamos o interesse dos escritores de agora com a mutação nos estudos de literatura durante as últimas décadas. Pois, a historiografia literária empreendida naquele formato de narrativa tradicional, apontado por Perkins (1999), e alicerçada numa noção de progresso, tem estado em xeque desde o fim do século XIX, mas com maior ênfase em meados do século XX. Primeiro, por uma orientação estruturalista que questionou com contundência a leitura literária baseada em biografismos e contextualizações externas à obra; em seguida, pelas críticas à imanência das reflexões estruturalistas, com a reivindicação da importância da leitura e da figura do leitor. Essas questões provocaram leituras criativas por parte dos autores contemporâneos, não por acaso muitos deles são críticos literários e professores de literatura, que ficcionalizaram outros autores. Não sendo uma nova ordem indiscutível na produção literária contemporânea, faz parte dela o exercício de uma indagação profunda acerca da história da literatura.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa discursividade histórica na ficção, exercitada na refiguração de escritores do passado como personagens fictícios do presente, problematiza as imagens do passado e incentiva, na leitura, a resignificação da narrativa histórica. Como se trata de um jogo ficcional, não existe pretensão alguma de inserir novas imagens projetadas e aventadas em romances e contos no lugar da história tida como factual, provocando leituras irresponsáveis do passado e propiciando ondas de revisionismos gratuitos. Narrativas ficcionais não substituem as narrativas históricas, mas podem ser parceiras distintas na busca por uma reflexão mais profunda acerca dos problemas que afetam a temporalidade humana. Pois, é na leitura comparativa de ambas que as reflexões sobre o passado, muitas vezes escassas nas sociedades neoliberais e globalizadas que tentam abolir as diferenças temporais, nos mostram e não nos deixam esquecer que também somos sujeitos históricos, passíveis de mudança e de intervenção na divisão dos lugares e das ocupações.

Afinal, encontramos mais potência de vida nas ruínas e fragmentos, ou seja, naquilo que falta, do que nas calmarias dos tempos lineares e ascendentes, que só fazem camuflar os gritos da exclusão e dos silenciamentos diversos.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela Latinoamericana. *Plural*, n. 240, p.82-85, México, 1991.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ANTUNES, Antônio Lobo. *As naus*. São Paulo: Alfaguara, 2011.

ASSIS Brasil, Luiz Antônio de. *Cães da Província*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Introd. Leyla Perrone-Moisés; Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeane Marie Gagnebin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. Trad. Roberto Leal Ferreira. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

COETZEE, J. M. *O mestre de Petersburgo*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EICHENBAUM, Boris. *A teoria do método formal*. Trad. Roberto Leal Ferreira. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FILHO, Domício Proença. *Estilos de época na literatura*. 20. ed. São Paulo: Editora Prumo, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014. [versão ebook Kobo].

GASPARI, Élio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rhoden e Antônio Márquez, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle; Apr. Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*. 2.ed. São Paulo:

Editora Planeta do Brasil, 1991.

MARINETTI. O manifesto futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, S. A., 1993.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MIRANDA, Ana. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MIRANDA, Ana. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma história (romanceada) da literatura brasileira. *Revista ANPOLL*, n. 16, p. 225-240, jan/jun, 2004.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série traduções.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. *Revista Estudos Avançados*, USP/São Paulo, 25 (71), p. 251-267, 2011.

REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. Org. Maria Eunice Moreira. *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. 2. ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Trad. Constança M. César. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

ROCHA, Helder Santos. *Herança e emancipação: a ficcionalização de escritores do passado na obra de Silviano Santiago*. 2020. 166 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, dez 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: PEREIRA, João Luís Pereira et all (Org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas-RS: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, p. 31-55.

Recebido em 20/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.

# FIGURAÇÕES DE MANHUFÉ EM *AMADEO* DE MÁRIO CLÁUDIO

THE (RE)CREATION OF MANHUFÉ IN *AMADEO*, BY MÁRIO CLÁUDIO

Adriana Gonçalves da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** O romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, publicado em 1984, compõe, ao lado das obras *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), a *Trilogia da Mão*, construída por relatos biográficos-ficcionais de três importantes artistas portugueses do limiar do século XIX e início do século XX. No caso de *Amadeo*, o diálogo intertextual que Mário Cláudio estabelecerá com o pintor Amadeo de Souza Cardoso é reafirmado pela escolha gráfica da edição do romance com a presença das obras do artista. A presente pesquisa tem o intuito de apresentar, ainda que de forma incipiente, uma abordagem de como é realizada uma (re)criação de Manhufe pela apropriação dos quadros do pintor Amadeo de Souza Cardoso, a partir de duas telas específicas: Casa de Manhufe, 1911-1912 e Cozinha da casa de Manhufe, 1913. Tomando como base epistemológica a intertextualidade, veremos como o romancista, apesar de manter em seu horizonte o texto fonte, ou de partida, como prefere Bassnett (2003), termina por recriar os quadros em seu texto de chegada, em virtude de seu próprio ato criativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário Cláudio; Manhufe; Diálogo interartes.

**ABSTRACT:** The novel *Amadeo*, by Mário Cláudio, published in 1984, along with the works *Guilhermina* (1986) and *Rosa* (1988), composes the *Trilogy of the Hand*, constructed by biographical-fictional accounts of three important Portuguese artists from the threshold of the nineteenth and early twentieth centuries. In the case of *Amadeo*, the intertextual dialogue that Mário Cláudio establishes with the painter Amadeo de Souza Cardoso is reaffirmed by the presence of the artist's works in the graphic choice of the novel's edition. The present research intends to introduce, although in an incipient way, an approach of how a (re)creation of Manhufe is performed two specific paintings: House of Manhufe, 1911-1912 and Kitchen of the Manhufe House, 1913. Taking intertextuality as an epistemological basis we will see how the novelist, in spite of keeping in his horizon the source text, or starting point, as Bassnett (2003) prefers, ends by recreating the paintings in his target text, by virtue of his own creative act.

**KEYWORDS:** Mário Cláudio; Manhufe; dialogue between arts.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Professora Efetiva da Universidade do Estado de Minas Gerais – Brasil. E-mail: [adri.lletras@gmail.com](mailto:adri.lletras@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO: BREVES APONTAMENTOS

*É no entanto de Amadeo de Souza-Cardoso que se ocupa este livro, de sua obra e da evolução que vai sofrendo, de como lida com riscos e massas até chegar aonde por momentos se julga ter chegado, lugar todavia a que nunca se chega.*(CLÁUDIO, 1984, p. 73).

O romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, publicado em 1984 e vencedor do prêmio de melhor romance do ano pela Associação Portuguesa de Escritores, prenuncia a escolha gráfica do encarte que o compõe o diálogo intertextual que estabelecerá com as obras do artista Amadeo de Souza Cardoso, pretensamente biografado. O “romance da escrita de uma biografia” (SEIXO, 1986, p. 25) que comporá ao lado de *Guilhermina*(1986) e *Rosa*(1988) a *Trilogia da Mão*, publicada em 1993, é construído em fragmentos, blocos de textos que intercalam a narração de Papi, biógrafo do pintor, com a de seu sobrinho Frederico. Esse, registra tanto o ofício do tio, bem como os elementos triviais da narrativa. No estilo dos biografemas barthesianos<sup>2</sup>, os pequenos instantes da escrita em Santa Eufrásia de Goivos seguem intercalados aos recortes de momentos da vida do pintor Amadeo no contexto do modernismo português, sobretudo em Paris e Manhufe.

O elemento central do romance é, pois, essa busca angustiante do biógrafo em (re)construir seu biografado. Mário Cláudio, portanto, está ficcionalizando o processo de uma escrita biográfica que é uma ficção *sui generis* do sujeito. Na narrativa, durante a tentativa de estabelecer de forma

---

<sup>2</sup> O conceito dos biografemas, que se refere a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões” (p.XVII), aparece pela primeira vez em Sade, Fourier, Loyola (1971), quando Barthes para caracterizá-los utiliza simbolicamente de partes do corpo. Ao avesso da prática biográfica tradicional, a intenção não é de atingir um modelo totalizante, mas voltar-se ao detalhe, ao aparentemente insignificante em uma vida. Assim como Barthes visitou o gênero diário, com a publicação de *Incidentes* (1987) e *Diário de luto* (2009), o último escrito entre 1977 e 1979, publicação póstuma, Frederico também dele se utiliza.

quase que positivista a cronologia dos fatos, Papi é observado pelo sobrinho, o qual por sua vez, ironicamente, constrói registros biográficos da vida do tio ao manter certo diário sobre sua criação. A discussão posta em pauta é metalinguística; a escrita, o próprio fazer biográfico são colocados em cheque.

Não nos interessa, entretanto, como *mote* da pesquisa as relações tênues entre os gêneros no romance, nem mesmo a discussão sobre o biográfico, mas a forma como a partir de tais relações se desenha um proffícuo diálogo entre as artes na construção do próprio. A presente pesquisa tem o intuito de apresentar uma abordagem de como é realizada por Mário Cláudio a apropriação dos quadros do pintor Amadeo de Souza Cardoso em seu romance-biográfico. De modo mais particular, focalizaremos como se dá a construção dos espaços de Manhufe nas telas e na narrativa. O diálogo intertextual será percebido, sobretudo, a partir de duas telas específicas, a saber: Casa de Manhufe, 1911-1912 e Cosinha<sup>3</sup> da casa de Manhufe, 1913, ambas também presentes no encarte do romance.

Entendemos que o recorte é justificado por ser Manhufe local de relevo na narrativa tanto pelo fato de ser onde se localiza a residência do pintor e sua família, na infância, como por ser retomada voluntariamente por ele na maturidade, apontando para uma memória afetiva. Deteremo-nos, portanto, ao estudo comparativo de como esse espaço é apresentado pelas telas do amarantino e pelo romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, percebendo como se dá a tradução do código da *arte visiva* pela linguagem verbal, criando assim uma nova obra.

Tomando como base epistemológica a intertextualidade veremos como o romancista apesar de manter em seu horizonte o texto fonte, ou “de partida”, como prefere Bassnett (2003), termina por recriar os quadros em seu texto “de

---

<sup>3</sup>Mantenho ao longo do texto a grafia registrada na Fundação Calouste Gulbenkian ao me referir à tela, quando se tratar do espaço doméstico, a grafia seguirá a ortografia brasileira.

chegada”, em virtude de seu próprio ato criativo. Recordamos as palavras de Mikhail Bakhtin (2003, p.297), que considera “[...] cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”, para nos furtao debate da fidelidade, já que o próprio texto de partida também é ele, em si, um texto afetado, modificado, dialogizado.

Mário Cláudio, ao promover nesse romance um proffícuo diálogo entre a arte da escrita e a da pintura, recupera ao fim e ao cabo uma reflexão maior promovida pelas artes que é a da possibilidade (ou não) da representação. E mais do que isso, o romance aponta para aquele artifício estético de leveza, aprendido na lição de Calvino, que tanto o pintor quanto o romancista utilizam para lidar com a realidade sem que se petrifique: o olhar indireto à Medusa.<sup>4</sup>

## 2 OS ESPAÇOS DE MANHUFE: DAS TELAS AO ROMANCE

*E logo o viravento multicolor da infância, com Manhufe em festa e a brisa fluindo muito alto, girará sem parança na sua memória. (CLÁUDIO, 1984, p.91).*

Manhufe habita o imaginário do amarantino em suas telas com certo tônus nostálgico, habitual nos que estão distantes de sua terra natal. Quando a Primeira Guerra Mundial se iniciou Amadeo de Souza Cardoso havia deixado

---

<sup>4</sup>No mito, a Medusa petrifica aqueles que a olham diretamente. Por isso, Perseu só consegue vencê-la ao valer-se do escudo polido – presente de Atena – como espelho, com o que controlava as ações do monstro, mediante o reflexo. Da mesma forma, o processo lúdico da escrita pode favorecer o enfrentamento da Medusa de forma menos agonizante ao utilizar o seu reflexo, seja por meio de alegorias ou por imagens metafóricas desse mesmo real.

Portugal e morava em Paris, participando de toda a grande agitação artística daquele momento.

O pintor, um dos nomes presentes na geração de Orpheu ao lado de Almada Negreiros e Fernando Pessoa, mantinha “a cabeça em Paris e o coração em Manhufe” (LOURES, 2014). Em virtude da guerra, escolhe retornar às terras lusas, buscando um autoexílio em sua residência de Manhufe. O local provinciano, pertencente ao conselho de Amarantes, que ao lado de mais dezessete cidades formam o distrito do Porto, surge como centro de referência também na narrativa marioclaudiana. Memória constante, ele permanecerá pautando as ações do personagem e mesmo quando esse aí não está a comparação é sempre evidente: “Paris mais e mais se lhe distanciava das coutadas de Manhufe, se corrompia numa cidade enorme onde à sinceridade repugnava matricular-se” (CLÁUDIO, 1984, p.54). Importa dizer que, o contraste entre Manhufe e Paris é praticamente o estabelecido entre o campo e a metrópole.

Mário Cláudio, em seu romance, seguirá apontando para este binômio “cabeça-coração” mencionado por Loures em relação à forma como Amadeo vê esses locais. Toda memória afetiva de Amadeo se concentra em Manhufe, mais especificamente na casa de sua família, o que é exposto textualmente:

Dessa Paris, que é um quebra-cabeças de persistência e de folia, de fracasso e de tormenta, com veredas de acaso que dela fazem a polis arquetípica, é como grande manancial que verá o casarão de Manhufe, a ele sempre voltando o rosto. (CLÁUDIO, 1984, p.42).

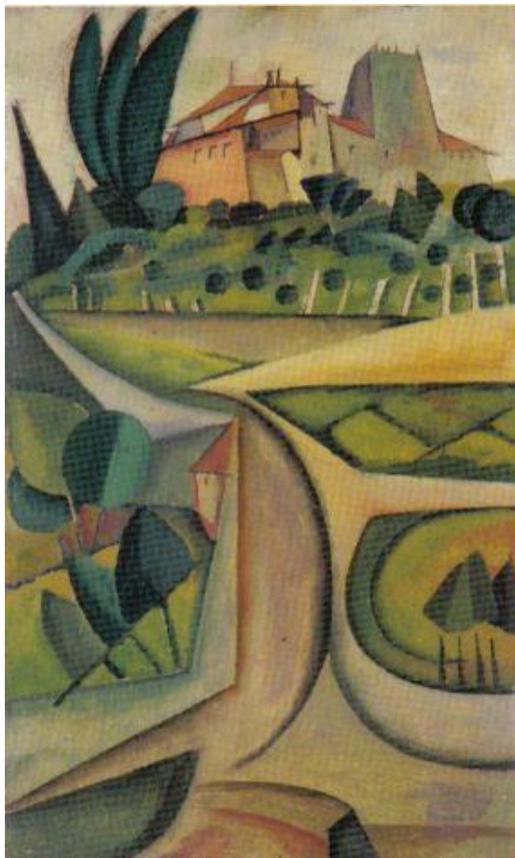
É assim que Mário Cláudio vai construindo de forma explícita as relações existentes entre seu personagem e Manhufe. Relações evidentes desde o início da narrativa, quando o escritor escolhe iniciar seu romance pela apresentação da casa e de sua cozinha, quadros pintados por Amadeo de Souza-Cardoso no período de 1911 a 1913. A apropriação das telas para criação de sua narrativa

estabelece um percurso que não se dará apenas nesses dois casos, mas será uma constante no romance. O recurso do qual se vale o escritor é o da *ekphrasis*, que é a “verbalização de textos reais ou ficcionais compostos em sistemas não-verbais”; em outras palavras ele “é uma forma de reescrita” Cluver (1997, p.42) desses textos. O processo da *ekphrasis* se insere, portanto, nas relações da intertextualidade tendo como possibilidade a apropriação, tradução ou recriação de textos pertencentes a sistemas diferentes.

Conforme dito, a primeira centelha do livro *Amadeo*, o primeiro dos blocos de textos com o qual o leitor possui contato, é referente à casa de Manhufe. Ela é descrita em sua fachada e arredorese a descrição nos remonta de imediato ao quadro do pintor amarantino, de nome homólogo:

A Casa é uma teoria volumétrica por entre a vegetação, maior do que todo o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha, e um bestiário a habita, nela cirandando ou em torno lhe correndo, heráldicos bichos esguios, indistintos da paisagem. Na construção que não obedece aos caracteres do meio, um pouco ao revés de certa convicção de sangue da família, a vida se concentra na cozinha que ele virá a pintar. (CLÁUDIO, 1984,p. 11).

Ainda que timidamente, nesse primeiro parágrafo formas e cores começam a surgir na escrita trazendo um campo semântico singular para o texto, que vai se intensificando durante a narrativa. No decorrer do romance, descobriremos um artista que avesso a delimitações percorrerá inúmeros estilos, dificultando assim a empreitada de seu biógrafo. O quadro sobre o qual nos detemos está inserido no contexto cubista que, ao lado do expressionismo, será o grande responsável pelo reconhecimento do pintor. No excerto do romance tal presença estética já se apresenta pela palavra que adjetiva a casa: “volumétrica”.



**Figura 1:** *A casa de Manhufe*

**Fonte:** Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.

Disponível em: <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/product/a-casa-de-manhufe>.

As palavras de Mário Cláudio, em 1984, (re)constroem, intertextualmente, o texto de partida elaborado por Amadeo de Souza-Cardoso no início do século, em que observamos uma casa imponente que surge ao centro com seus telhados e paredes disformes, uma torre com proporções questionáveis e uma considerável área de vegetação ao redor, onde se avistam alguns caminhos. A partir daí, a narrativa segue entrecortada pela descrição da cozinha, parte da casa, e assim os ambientes externos e internos são intercalados criando certa atmosfera de vida e movimento naquele local. O corte estabelecido favorece para ambientar a estética fragmentada cubista, em que diversas informações são justapostas a fim de criar um todo interpretativo.

Além disso, atentemos ao fato de que a Casa logo no primeiro período do livro aparece grafada com letra maiúscula, apresentando de imediato o grau de importância da mesma para o biografado, para seu núcleo familiar e, por conseguinte, para a narrativa. A personificação do espaço faz com que ele seja tomado como mais um personagem na economia da obra, aquele que estabelecerá uma espécie de cumplicidade com o biografado. Neste primeiro bloco, a descrição da Casa segue da seguinte forma:

Ficam na escuridão a vertente das telhas com suas pontas irregulares, a dentadura das ameias da torre, alguma água-furtada de criados onde ainda dura a luz. Na infância permanece a Casa, demarcada por ramadas e milheirais, eucaliptos que acenam por detrás dela, mobilíssima de repartidas janelas abrindo e fechando em guilhotina. Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter. (CLÁUDIO, 1984, p.11-12).

A referência à infância destaca o traço biográfico retomado no romance, de que Amadeo de Souza-Cardoso ali viveu, saindo aos dezenove anos para a aventura de morar em Paris ao lado dos grandes expoentes do modernismo português. Anos mais tarde, com o estourar da guerra, retornará à Portugal e elegerá novamente a Casa de Manhufe para viver com Lúcia, agora sua esposa. O período que encerra esse primeiro bloco textual aponta para o caráter de retorno, como se toda a existência do pintor estivesse vinculada à Casa e a ela não pudesse se furtar: “Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter.” (CLÁUDIO, 1984, p.12). A referência realizada intertextualmente por Mário Cláudio pode ser lida no quadro de Amadeo que, em traços cubistas, apresenta na parte inferior à imagem da Casa, diversos caminhos ofertados que levam a ela, diversos e confusos traçados, fazendo-nos imaginar que as perspectivas apontam para diferentes destinos possíveis.

No romance a reflexão recai sobre os caminhos de Amadeo, o retorno à residência o coloca em condição de estrangeiro em sua própria terra, uma vez que não é possível desfazer a fratura gerada no sujeito por consequência de seu

primeiro afastamento (SAID, 2003). Nesse sentido, o casamento e a casa são os elementos que o afastam da guerra, embora sempre tenha deixado claro seu apreço, sua vontade de vivenciá-la de perto. Não é aleatório o jogo estabelecido a certa altura da obra em que há a troca aparentemente fortuita do assunto “guerra” para “casa”, depois para “Lúcia” e, por fim, o retorno à “guerra” (CLÁUDIO, 1984, p.88-89). A repetição de assuntos como ocorre com a recorrência do sintagma guerra, assemelha-se à repetição dos motivos e aos traçados que se repetem na pintura, como linhas paralelas que cerceiam os limítrofes narrativos e os destinos de Amadeo de Souza Cardoso.

Adiante, a profusão das linhas e a referência a caminhos, como é perceptível nos traçados do quadro, retornam textualmente: “A casa de Manhufe alberga quem larga para as estradas do Planeta, nela se surpreende, o granito dos degraus, esta rede de destinos que se encontram, se cumprem, desaparecem.” (CLÁUDIO, 1984, p.22). Rede capaz de emaranhar tanto o observador da arte quanto o leitor do romance, tornando-os cúmplices ao passo que possibilita a estes uma imersão e projeção nestes destinos possíveis, adentrando aquele circunscrito espaço geográfico como uma metáfora aglutinadora representativa dos destinos individuais, capturada no romance pela palavra planeta.

A referência dos caminhos pode apontar ainda para o “lugar a que nunca se chega” (CLÁUDIO, 1984, p.73) metaforizando a precoce morte do pintor e a gerada impossibilidade de acessá-lo desde então, bem como a seus projetos não concretizados: “a exposição irrealizável a bordo do grande transatlântico, na ida e na volta, de Lisboa a Nova Iorque, de Nova Iorque a Lisboa.” (CLÁUDIO, 1984, p.97). Os caminhos ofertados dialogam também com certa busca pessoal do pintor amarantino, que prefere não se limitar a um liame estético: “Irrita-se Papi com este Amadeo que não assume forma, fá-lo como quem desespera dos incômodos de uma úlcera” (CLÁUDIO, 1984, p.58).

Maria Thereza Abelha Alves atenta sobre o caráter ilusório que, como vimos, preenche a tela e a trama, suscitando processos estéticos diversos, conforme continuaremos a perceber na construção do *topoi* da casa.

Se o artista Amadeo reiterara o caráter ilusório da arte através da repetição dos motivos, a narrativa que o vai reviver inaugura-se personagem de si mesma, de modo que a montagem do objeto estético corra paralela à discussão desse objeto, de suas técnicas e procedimentos (ALVES,2004,p.100).

O plano “elevado” da casa no quadro, a forma quase que “suntuosa” com que surge demarcada em meio a Manhufe é traduzida por Mário Cláudio pelo artifício estético da utilização de léxicos que nos remontam a uma sensação que aproxima da “transcendentalidade”. No processo *ekphrástico* da recriação, apontado por Cluver (1997), astros, arcanjos, serafins e anjos são os responsáveis em elevar a Casa naquele contexto: “Manhufe emergia com a Casa grande lá dentro, centro do universo em torno do qual os astros giravam, e outros além deles, e mártires e arcanjos e serafins e pombas” (CLÁUDIO, 1984, p.24). A casa tomada como centro da vida é “plantada” articulando de forma poética sua coordenada no quadro com o verde da vegetação que a acompanha.

Existe também uma profunda relação entre aquelas linhas que atravessam o quadro, com a narrativa, o ritmo e a casa. Os assuntos intercalados ao longo da obra, por vezes inconclusos, os blocos de narração alternados entre a biografia de Papi e o diário de Frederico, lembram o entrecruzamento dos caminhos favorecidos pelas retas e ângulos do quadro. O ritmo guarda seu segredo

na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto (CALVINO, 2011, p.48).

Em *Amadeo* este desenho narrativo trará elementos só capazes de serem compreendidos *a posteriori*, exatamente como a concepção de *punctum* que Barthes estabelece sobre a fotografia, em que um episódio ilumina o outro que ainda está por vir, ou é iluminado. O exemplo abaixo aponta para dois personagens até então não mencionados na narrativa: Álvaro e Gabriel, o segundo apresentado pelo aposto; o primeiro deixado à deriva, do qual só tomaremos ciência depois:

Recebo uma carta de Álvaro, a primeira em semanas, espriando-se pelo romance que lê, um plano para as férias, uma hipótese de trabalho envolvendo certa violoncelista portuguesa. Gabriel, o filho mais pequeno do caseiro, veio hoje ao terreiro debruçar-se sobre o livro que eu lia, incapaz de dormir após o almoço. (CLÁUDIO, 1984, p.15)<sup>5</sup>.

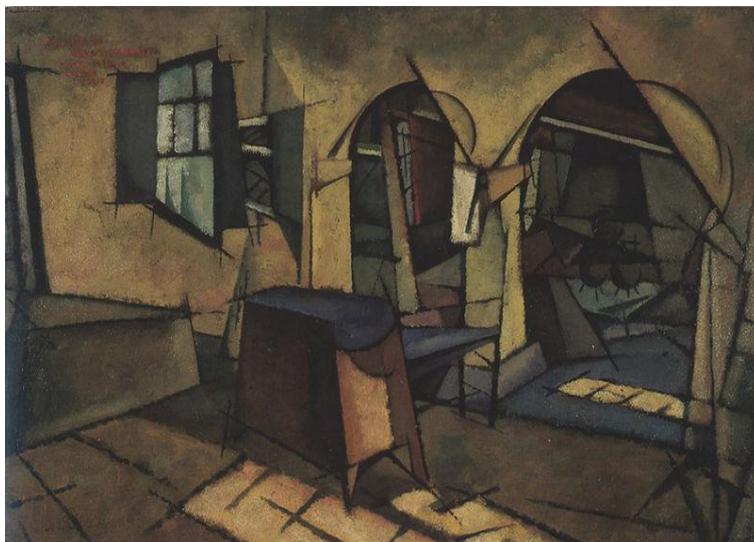
Avesso ao ritmo de dentro da casa, o ritmo de Manhufe aparece na expressão do carro de boi que surge marchando por detrás da residência (CLÁUDIO, 1984, p.28), contrastando com a criação artística e movimentação realizadas na casa, a vida que passa lentamente lá fora. Longe da residência o pintor é um homem disperso, toda possibilidade de apresentar-se inteiramente vincula-se a ela, pois como define Bachelard a casa é “o primeiro mundo do ser humano” (1993, p.26).

Disperso ou não, Lúcia declara que a casa parece uma extensão de *Amadeo* (CLÁUDIO, 1984, p.87) e em diversos momentos é mencionado na narrativa o caráter agregador dela, como única capaz de mantê-lo em seu convívio social: “Mas no homem que examinamos rareia a vocação gregária, desde que não tenha projetada a sombra da velha Casa” (CLÁUDIO, 1984, p.98).

<sup>5</sup> Observa-se neste trecho o diálogo intertextual a partir da violoncelista com outra obra de Mário Cláudio pertencente à Trilogia da Mão, *Guilhermina*, publicada em 1986.

A declaração na narrativa, não se dá por acaso, podemos perceber em toda a obra do pintor um apreço à temática da “casa”, recordamos aqui “A casita clara – Paisagem, 1915”, “Janellas do Pescador, 1915” e “Casa Rústica, 1914”.

No romance de Mário Cláudio, o *Cosinha da Casa de Manhufe*, de 1913, é o segundo quadro de Amadeo que se apresenta na ordem narrativa. Ele surge entrecortando a descrição externa da Casa e é o único interior que merece destaque no romance; ele é o único quadro pintado a respeito de um cômodo da residência. Na dinâmica de parte pelo todo, a cozinha estabelece como que um processo metonímico de toda a casa, prova disso é que veremos nela as mesmas janelas em forma de guilhotina de que tomamos conhecimento na apresentação da Casa.



**Figura 2:** *Cosinha da Casa de Manhufe*

**Fonte:** Museu Calouste Gulbenkian.

Disponível em: [https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/cosinha-da-casa-de-manhufe-140234](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/cosinha-da-casa-de-manhufe-140234).

Na estética de Amadeo de Souza-Cardoso a tela possui especial significação: é a partir dela que o pintor marca uma remodelagem de sua

produção artística. Para Afonso Ramos (2014), que assina os comentários à obra no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste, tal virada se deu “pela sua recusa da representação mimética, na produtiva descoberta da desconstrução espacial enquanto processo criativo”.

Na obra observamos a permanente obsessão cubista pelos cortes desproporcionais, como é visível no tampo da mesa, bem menor que sua base, por exemplo. Salta de imediato uma cozinha vazia, sem móveis, eletrodomésticos ou utensílios. A cozinha desnuda é pintada na ausência de suas atividades e de vida, destacando a mesa sem cadeiras em seu centro, efetuando certo contraponto ao que é registrado em sua biografia.

A cozinha de Manhufe é um dos locais canonizados nas leituras biográficas de Amadeo, como o centro emocional e familiar da casa-natal, tornado pitoresco pela pesada arcaria, o vetusto mobiliário de madeira e os painéis de ferro. Mas para Amadeo, o espaço aqui importa enquanto interior, como laboratório no qual as experiências geométricas são encenadas. Tornou, por isso, opacas as janelas, com densas pinceladas, impedindo qualquer fuga do olhar, conferindo imediatez à tela, e concentrando-a no modo como as formas vivas estruturam este interior, começando pela moldura das janelas, dissecada como um motivo quase abstrato. (RAMOS, 2014).

O artifício do espaço que deixa entrever o recorte a dois outros “cômodos” indecifráveis e não nos possibilita como alternativa o acesso ao ambiente externo das janelas, prendendo nossa visão a sua circunscrição, faz com que nosso olhar passeie num arguto voo por suas paredes e assoalho, deslindando as marcas de vidas que por ali passam, ao passo que reforça suas ausências e favorece a contemplação e interiorização escassos pelos ruídos de seu funcionamento.

Mário Cláudio, por sua vez, optou por recriar a cozinha ocupando os espaços físicos, vestindo-os de cores e de adereços, exalando aromas, difundindo vozes. Assim começa a apresentação da cozinha pelo autor: “É uma

quadra enorme e enegrecida, trespassada de aromas que compõem uma história culinária [...]” (CLÁUDIO, 1984, p.11). A cozinha do pintor Amadeo apresenta um espaço amplo com cores escuras e poucos pontos de luz advindos das janelas, que quase não contrastam com as cores terrosas do ambiente. Adiante, todo o resto da descrição elaborada pelo romancista será uma estratégia de preenchimento deste espaço, ficando muito claro o procedimento de recriação elaborado por Mário Cláudio que, na voz do biógrafo Papi, irá remontar mais àquela cozinha mencionada por Ramos do que a da superfície do quadro:

Os pratos de barro colorido trepidam nas paredes de estuque grasíssimo, os cobres luzem no brilho sufocado das coisas com muita serventia, dobra-se o cheiro dos toros de pinheiro ardido sobre o da manteiga esbranquiçada que nas horas vagas se bate. A cozinha de Manhufe guarda seu segredo para o futuro. (CLÁUDIO, 1984, p.11).

Os objetos que aí constam não estão presentes na tela, mas dela também de todo não se furtam. Olhando para a primeira abertura na parede da direita para a esquerda, percebemos três formas circulares que poderiam ser os “pratos de barro colorido” aludidos pelo autor. Embora os pratos não possuam coloração visível na tela, eles estão enegrecidos pela atmosfera de ocultamento que remonta ao que parece ser uma dispensa, como também carregam uma atmosfera de tempo decorrido desde sua utilização. Outros vultos não nos deixam certeza, como uma sombra que se mistura aos cortes realizados no local, não sendo possível identificar claramente os objetos.

Amadeo de Souza-Cardoso, ao despir a cozinha, retira as marcas pessoais, deixando somente os riscos no assoalho e o desgaste do tempo nas paredes, como estopins para a memória. O pintor parece apontar apenas para “o inesquecível”, (KRACAUER, 2009, p.68) daquela cozinha, ou seja, aquele aspecto que sobrevive em nossa recordação. Por sua vez, Mário Cláudio ao propor a construção de uma biografia do personagem, precisa vesti-la

novamente, trazendo certo intimismo e pessoalidade capazes de levar o leitor a um contato mais profundo com Manhufe e com Amadeo.

Mais do que uma descrição do espaço, há uma construção de elementos que são próprios para conferir uma carga de lembranças e de tradição ao local, o autor inclui aí os signos necessários para interpretá-la, pois a memória não deixa de ser um movimento de interpretação desses signos, conforme Deleuze (1987). Além disso, a vida incutida no romance àquele espaço remonta à ausência de “vocação gregária” de Amadeo, que só era sanada na Casa.

Dos vários modelos de reconciliação, a freqüência da cozinha de uma casa será por certo o mais antigo e o mais conseguido. Reconhecerá isto Amadeo quando pinta a “Cozinha da Casa de Manhufe”, nesse calor de evocados convívios, solilóquios a que o lume crepitante faz companhia, presentificando gerações que vêm aconchegar o corpo dos viventes, dando ao diário fluir um gosto de coisa perfeita que se nos insere na pele. (CLÁUDIO, 1984, p.62).

Se, de forma objetiva, as cozinhas parecem se contrapor, contraditoriamente na narrativa marioclaudiana ao exercer um processo de recriação da cozinha pelos elementos que nela insere, consegue capturar todo o movimento incutido na profundidade estética do quadro. Mais do que criar um ambiente propício à narrativa, o escritor demonstra certa comunhão artística com os ideários de Amadeo. Nas palavras de Ramos sobre o pintor podemos compreender que a percepção da tela como um espaço estático, é-nos ilusória.

O espaço é livremente interpretado por Amadeo, numa visão plástica que diverge das experiências do cubismo analítico. Embora perfilhe as suas lições, ao fracturar o ponto de vista do sujeito, e desconstruir o objeto em faces angulosas, estas linhas estruturantes carregadas a negro parecem tornar-se independentes, indo além de uma mera função divisória ao rasgar os espaços em várias direções inesperadas, e aproveitando a entrada de luz para criar grelhas no chão, pondo a arquitetura em movimento. A original forma de coreografia ou animação rítmica que o reticulado linear adquire então em Amadeo, utiliza a fragmentação cubista não para desfazer objetos em planos divergentes, mas como ferramenta criativa,

criticando a ideia estática do objeto e do sujeito face a ele, nesta reconstrução do motivo realista a partir dos elementos dinâmicos e de um desígnio plástico que, como no título desse mesmo ano, se podia designar a “*natureza viva dos objetos*”. (RAMOS, 2013).

O processo de recriação elaborado pelo romancista é análogo ao de Amadeo. Assim como Ramos aponta que o pintor de Manhufe fez um distanciamento da referencialidade, a narrativa marioclaudiana exerce de modo similar esse afastamento, ficando ainda mais marcado o processo criativo sobre o espaço pintado e sendo cada vez mais, não-requerido, encontrá-lo. A referencialidade se ausenta em ambos, o que garante o estatuto artístico de suas obras, o que torna a relação especular, pois o quadro realizado por Amadeo já é uma ficção. Se, conforme Kracauer, a fotografia isoladamente não é suficiente para a reconstrução, pois necessita do registro da tradição vinculado a ela, “um pintor retratista que se submeta inteiramente à ‘necessidade natural’ criará, no melhor dos casos, fotografias.” (KRACAUER, 2009, p.69).

Mário Cláudio reorienta seu texto com elementos que não constam visíveis no quadro, mas que de certa maneira leva-nos a uma “imaginação aproximada” do que ele nos suscita. Os odores da cozinha, certo vapor de seu funcionamento, terminam por recriar justamente a atmosfera opaca, escurecida do quadro, que parece apontar a um evento passado, ou melhor, a um tempo que entrecorta, sucede e precede este funcionamento descrito no romance.

O ocre terno do reboco, que o castanho húmido das madeiras povoa de uma confiança temperada de seriedade, a negra crosta dos potes de três pés, onde se confeccionam riquíssimas substâncias ora gomosas ora enxutas, ora papudas ora rechinantes de gordura que a si mesma rapidamente se come, tudo faz parte dessa geografia vital. (CLÁUDIO, 1984, p.62).

A profundidade que percebemos pelos dois portais, onde se avista uma profusão de linhas ininteligíveis, é conseguida pelo escritor na matéria narrativa

a partir da trivialidade do diálogo travado entre os serviçais. Uma profundidade conseguida pelas relações e vínculos que ali se constroem: “Nela as mulheres se embrulham pelando batatas, transportando do patíbulo ao alguidar a galinha morta de patas lívidas, que deixa pingar pelo chão estrelinhas de sangue” (CLAUDIO, 1884, p.11).

A obra que se cumpre, a tela da cozinha, não alude a nenhuma mensagem ou ideologia capaz de nortear todo o romance, também não serve sozinha a meramente uma ilustração da localidade, mas ao lado de *Casa de Manhufe*, de referências de sua fortuna crítica e de registros biográficos compõe o *puzzle* que reflete todo um traço específico do pintor.

A cozinha de Manhufe é lugar de trempes e covilhetes de banha, espetos e alguidares onde o sangue suíno paulatinamente coagula sob a elástica película, as carnes salgadas se desfazem da enxúndia gelatinosa que implora o corte do vinho. O sol, então, acalenta ou doira. Estamos no ano de mil novecentos e treze, a cozinha é do homem e o homem dela, que mais falta para que a obra se cumpra? (CLÁUDIO, 1984, p.62).

Enxergar a relação entre artes como uma relação intertextual significa pensar a multiplicidade discursiva de uma cultura e “a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação” (STAM, 2000, p.64, Tradução nossa).<sup>6</sup> Em outros termos, além da referência direta do escritor à obra do pintor amarantino, um outro aspecto os aproxima por meio da matriz cultural que, com mais de meio século de diferença, compartilham: o espaço geográfico. Para Helena Buescu:

---

<sup>6</sup>“matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination” (STAM, 2000, p.64).

O espaço é representação, construção e projeção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da visão do mundo, que é sempre modo de produzir sentido (...) o espaço (ou a forma de o conceber) não é imutável e perene, mas sim passível de mutações que são tantas outras alterações no modo de o homem se pensar a si próprio, enquanto por um lado elemento organizador desse espaço e, por outro, parte integrante dele. (BUESCU, 1990, p. 76-77).

Assim como Amadeo, Mário Cláudio não esconde seu apreço por sua urbe<sup>7</sup>, chegando a escrever posteriormente um livro dedicado a ela, marcando desde o título, *Meu Porto* (2001), a “atribuição de posse que é também declaração de amor” (ALVES, 2005, p.132). Entretanto, o livro é iniciado apresentando a intangibilidade desse Porto que, descrito por muitos, não se deixa apreender por ninguém, anunciando ao seu leitor o desafio que enfrenta ao escrevê-lo: “Não há cidade como o Porto que não permaneça página em branco ao cabo de linhas e linhas escritas.” (CLÁUDIO, 2001, p.11).

Essa mesma sensação tântala em relação ao espaço que ocupa parece ter sido vivenciada por Amadeo de Souza-Cardoso pela busca e anseio de pintá-lo. Assim como Mário Cláudio admite sofrer certa interferência do espaço que habita, longe de estabelecermos uma relação determinista, Amadeo também carrega consigo uma série de referências sobre sua cidade natal que não encontra similaridade com os espaços que percorre, realizando sempre o que Said (2003) chamou de uma relação contrapontística entre o sítio natal e o agora ocupado.

E o espaço não apenas não se ausentava da perspectiva do amarantino como também o regia esteticamente, sua obra ganhava uma profusão de cores e movimentos preconizadas na imagem dos viraventos presentes em Manhufe,

---

<sup>7</sup> No registro biográfico, o Porto será escolhido para o casamento com Lúcia e, no ficcional, é do Porto que Álvaro, amigo da família do biógrafo Papi e detentor dos escritos no final da narrativa, escreverá a carta a Mário Cláudio, apresentando os originais da obra que analisamos.

utilizada em nossa epígrafe. No acervo da Fundação Calouste lemos no texto que acompanha a descrição de *A casita claraque*:

O contraste com os primeiros anos do exílio de Amadeo em Manhufe é notável, neste que foi um verdadeiro regresso *ad uterum* e deu origem a uma pintura plena de energia vital e de cores radiantes, com obras que se impõem na geografia do modernismo como “ex-cêntricas”, mas de maneira alguma insulares. (AUTOR DESCONHECIDO, 2006).

Deste modo, o romance de Mário Cláudio realiza esse diálogo intertextual com a pintura de Amadeo de Souza-Cardoso construindo certo imaginário sobre Manhufe, a exemplo do que já fora feito pelo próprio pintor. Este lançou um olhar muito próprio para aquela localidade, como fica manifesto nas duas telas vistas, conseguindo uma particularidade no olhar a partir dos traços cubistas que as compõem. Ademais, “a pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal”. (GONÇALVES, 1997, p.67).

Observa-se assim, uma profunda comunhão entre o romance de Mário Cláudio e a obra do pintor amarantino, em que a narrativa a espelha ao passo que preenche possíveis espaços necessários à sua ficção. No interior não pintado da *Casa de Manhufe*, sendo exceção a cozinha, é nos dado a conhecer mesas, toalhas, oratórios, sempre supervalorizando os detalhes em formas geométricas e cores fortes de apreço ao cubismo, de modo a criar uma atmosfera que envolva o leitor, mantendo na extensão imaginativa certo grau de coerência com o universo criado pelo artista.

Fica evidente, portanto, que essa mesma forma de ver do amarantino não possa mais ser resgatada e que não só sua arte implica na do romancista, como a leitura deste será capaz de afetar a recepção dessas telas, de modo que

acreditamos ocorrer uma ampliação de sentidos entre esses sistemas à medida que se comunicam. Retomando as palavras de Gonçalves (1997, p.59),

nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de *linha assintótica* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo.

Interessa-nos lembrarmos ainda o processo de escolha gráfica-editorial que se coloca em consonância com a ampliação interpretativa. O período que encerra a primeira parte da descrição da cozinha por Mário Cláudio estabelece com o leitor um fortuito jogo, em que o texto de partida está inserido páginas adiante, no encarte gráfico presente no livro e que, este, está disposto ao lado de *Casa de Manhufe*. Se mediante o texto a lembrança do quadro se coloca, agora mediante o quadro a recordação do texto lido nas primeiras páginas é ativada, estabelecendo um duplo do processo e transformando a recepção destas telas.

Assim, o regime de complementariedade advindo destas obras relaciona-se também a planos mais profundos, ao deixarem transparecer uma declarada estima à região de suas naturalidades; nesse sentido, a memória parece unir as experiências dos dois artistas. Situadas em pólos opostos do século XX, há algo que une essas artes, que faz com que elas se comuniquem no processo criativo. Algo que parece apontar para aquela sensibilidade ou imaterialidade vista por Deleuze ao analisar a obra de Proust, que são características próprias aos signos da arte. Algo que, neste caso, se alinha a certa memória afetiva relacionada à região do Porto, da qual Manhufe funciona como um microcosmo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Compreendemos a abordagem de Deleuze, mas fazemos a devida ressalva para a palavra *signo* que pode remeter equivocadamente a uma ideia de representação, pressupondo um real a ser alcançado. Não é intuito deste trabalho estabelecer nenhuma abordagem essencialista sobre as artes.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que venha, pois, se lhe esgotem papel e tintas, em espaço nenhum se tornará possível encarcerar a vida. (CLÁUDIO, 1984, p.83).

Em consonância com o espírito gerado pelo modernismo do qual Amadeo de Souza-Cardoso é um dos precursores, Mário Cláudio rompe com qualquer regime representativo ao elaborar sua obra. A pintura não-representativa do cubismo é percebida na forma como a retomada desses quadros pelo autor não servem apenas para a criação de um cenário ou a uma ilustração daquele espaço, mais do que isso, eles dialogam com todo o romance de forma a articular o plano formal ao do conteúdo.

Os procedimentos estéticos realizados por Mário Cláudio ao traduzir os espaços dos dois hipotextos possuem, de certo, muita similaridade. Porém, há uma pequena nuance no que diz respeito à radicalidade dessa apropriação. Se no primeiro quadro, *Casa de Manhufe*, os traços de recriação estão timidamente postos, no segundo, *Cosinha da Casa de Manhufe*, eles são capazes de transformar a recepção imediata daquele espaço, ao preenchê-lo imaginativamente com cores e vidas ausentes na expressão do pintor. Nos quadros, o obscuro, a sombra e os tons castanhos parecem marcar certa nostalgia de *Cosinha da Casa de Manhufe*, ao passo que contrastam com o colorido de *Casa de Manhufe* como se opusesse o exterior ao interior. Parece-nos que o observador das telas é colocado diante a *Cosinha* como em uma posição “póstuma”, frente a uma obra do que será este espaço quando ausente de vida. Na narrativa, a recriação de Mário Cláudio termina por promover certa harmonização deste tempo e dos espaços ao recuperar as cores da fachada da Casa para compor também sua cozinha, desfazendo a oposição entre os ambientes.

É notório que, ao nos colocarmos diante o quadro do amarantino o decodificamos mentalmente, estabelecendo o processo apontado por Lessing de que “a pintura quer ser lida, traduzida em comentários, quer voltar a ser texto” (1997, p.13). Na narrativa de Mário Cláudio experienciamos o processo inverso, ao lermos e remontarmos em nossa mente o campo imagético é como se aquelas linhas quisessem voltar a ser imagem, não a mesma que as originou, mas outra.

Mário Cláudio, ao nos apresentar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, apresenta-nos ao mesmo tempo um “outro”, como um avesso do bordado. Calvino (2011, p.99) nos ensina que “podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. No romance *Amadeo* acontecem os dois, sobretudo por conter em seu volume os dois sistemas: as palavras e os quadros. O leitor é interrompido a dado momento e levado a ler também esses textos visuais que terão uma recepção alterada pela leitura ao passo que a presença deles, em contrapartida, ressignifica o que acabou de ler. É dessa forma que Manhufe nasce: das pinceladas de um e da grafia do outro, como sistemas de significação que se complementam, que preenchem mutuamente e de forma dialógica, o imaginário do leitor.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Um Porto em demanda de representação. *Léguas e Meia*: Revista de Literatura e diversidade cultural. V.4, n.3, 2005.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Textos e telas em diálogos intersemióticos*. Revista Scripta (PUCMG), Belo Horizonte, v. 7, n.13, p. 99-114, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da modernidade. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUTOR DESCONHECIDO. *Amadeo de Souza Cardoso*: diálogo de vanguardas, CAM, FCG. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BUESCU, Helena. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

CLÁUDIO, Mário. *Meu porto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

CLUVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 2* – revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: USP, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade 2* – revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: USP, 1997.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOURES, Carlos. *Amadeo de Souza Cardoso*. <http://www.vidaslusofonas.pt/amadeo.html>. Acessado em 05 de março de 2014.

RAMOS, Afonso. Cosinha da Casa de Manhufe. In: *Centro de arte moderna*. <http://www.cam.gulbenkian.pt>. Acessado em: 05 de abril de 2014.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*, 5. ed., SP: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizontes, 1986.

STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

Recebido em 26/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.

# A PERSONAGEM COMO ARQUIVO NO ROMANCE *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO

THE CHARACTER AS ARCHIVE IN THE NOVEL *ÓPERA DOS MORTOS*, BY  
AUTRAN DOURADO

Jonatas Aparecido Guimarães<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio tem por objetivo promover uma análise do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, a partir da proposição teórica da personagem como arquivo. Por essa perspectiva, procura-se relacionar a noção de sujeito fraturado ao conceito de personagem, analisando o modo como esta, com uma imagem múltipla e instável, agencia intertextualmente a memória de uma longa tradição literária. Dessa maneira, demonstra-se o entrecruzamento das personagens do romance em pauta com figuras de outros textos da tradição ocidental, além de mostrar a relação entre personagens do mesmo romance. Analisam-se, ainda, as relações construídas com outros discursos, como a História e a interdição à sexualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ópera dos mortos*; personagem; arquivo; sujeito fraturado; discurso.

**ABSTRACT:** This essay aims to analyze the novel *Ópera dos mortos*, by Autran Dourado, from the theoretical proposition of the character as archive. Through this perspective, we hope to relate the notion of fractured subject to the concept of character, analyzing how the latter, with an instable and multiple image, intertextually agencies the memory of a long literary tradition. In this way, one demonstrates the intersection between characters of the analyzed novel and figures from other texts of Western tradition, in addition to showing the intersection between characters within the same novel. Furthermore, we analyze the relations established with other discourses, such as History and interdiction to sexuality.

**KEYWORDS:** *Ópera dos mortos*; character; archive; fractured subject; discourse.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro – Brasil. E-mail: [jonatasaparecidoguimaraes@gmail.com](mailto:jonatasaparecidoguimaraes@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

No ano de 2017, o espólio do escritor Autran Dourado foi incorporado ao Acervo de Escritores Mineiros, passando a integrar uma coleção que já conta com documentos de autores como Murilo Rubião, Fernando Sabino, Henriqueta Lisboa, Cyro dos Anjos, entre outros. Mesmo que os documentos de Dourado ainda se encontrem em fase de catalogação, já estão disponíveis para consulta pública, o que tem fomentado a pesquisa de professores, alunos de graduação e de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais e de outras instituições. Entre os materiais do escritor, estão disponíveis livros de literatura, de filosofia e de teoria da literatura, bem como dicionários, cartas e ensaios do autor publicados ao longo de décadas em jornais e revistas. A reunião desses documentos se constitui antes de tudo como uma imagem, que dá materialidade ao entrecruzamento de discursos e vozes de diferentes pessoas e instituições, provenientes de tempos e lugares distintos. A esse respeito, chamam a atenção os projetos literários, ou plantas baixas nas palavras do autor, presentes no espólio de Autran Dourado, que consistem na arquitetura de suas futuras narrativas, delineamento da composição das personagens, pesquisas históricas, organização de esquemas simbólicos, referências intertextuais a romances, textos bíblicos e mitos. Essas plantas baixas se tornam expressivas entre os diferentes documentos por permitirem visualizar um movimento em que o arquivo do autor ganha forma em sua própria obra literária.

O romance *Ópera dos mortos* (1976), originalmente publicado em 1967, pode ser visto como uma concretização desse movimento. Uma das principais obras na extensa produção literária e ensaística do autor, esse livro se constitui como o primeiro volume da trilogia da família Honório Cota. Ambientada na cidade ficcional de Duas Pontes, a narrativa coloca em cena a decadência da família patriarcal mineira. Assim, ao trazer para o palco a formação histórica, social, religiosa e econômica de Minas Gerais, a obra de Dourado mobiliza

diversas referências intertextuais a textos da tradição ocidental, constituindo-se como lugar de entrecruzamentos discursivos. Nessa direção, as personagens parecem ocupar um lugar privilegiado na obra de Autran Dourado entre os distintos âmbitos da narrativa em que essa intertextualidade pode ser observada. Sendo um dos elementos mais destacados nos estudos dedicados a sua obra, o próprio autor dedica, em seu livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000), os ensaios “Personagem, composição e estrutura” e “Personagem como metáfora” para abordar o tema. Nesses textos, o escritor mineiro procura demonstrar como seus personagens se constituem como uma reunião de muitas faces em uma única figura, uma vez que são construídos como referências simultâneas a Fedra, Ariadne, Minotauro, Dom Quixote, entre vários outros. O que isso indica preliminarmente, portanto, é a possibilidade de se observar as personagens como um arquivo, máscaras que se configuram como memórias da literatura.

Ao conduzir para a visão da obra literária e, mais especificamente, da personagem como lugar em que se realizam entrecruzamentos discursivos, essas reflexões preliminares tornam possível associar a questão da intertextualidade nas narrativas de ficção com o arquivo como figura epistemológica, conforme proposto por Foucault (1972). Ao considerar o arquivo como um sistema que rege o aparecimento, o agrupamento e a composição dos enunciados em uma determinada sociedade, o pensamento arqueológico de Foucault, habitualmente identificado a primeira fase de sua produção intelectual, permite questionar o modo como a construção do texto literário agencia e tensiona discursos e vozes. Conseqüentemente, a noção de arquivo proposta por Foucault viabiliza repensar também as possíveis relações entre o sujeito e a obra literária, uma vez que em sua concepção o próprio sujeito se constitui ao ser interpelado pelos diferentes discursos sociais. Portanto, se o próprio sujeito se constitui no confronto de diferentes discursos,

a presença das construções intertextuais no romance não se configura como uma escolha do autor, mas se tornam um aspecto intrínseco do texto literário.

Partindo-se dessas reflexões, com o estabelecimento de um olhar mais específico, o objetivo deste ensaio é analisar as possíveis relações entre o arquivo e a construção da personagem no romance *Ópera dos mortos*, relacionando-a ao conceito de arquivo como uma figura epistemológica. Desse modo, inicialmente será feita uma breve discussão teórica dos conceitos de arquivo e de personagem, com o intuito de situar melhor o problema proposto. Nesse caminho, será estabelecida a relação entre a personagem e o sujeito fraturado, que serve como parâmetro para o estabelecimento da noção de arquivo de Foucault. Logo após, será feita uma análise das construções intertextuais presentes na obra, com vistas a se pensar nas possibilidades teórico-analíticas da personagem como arquivo. Em um terceiro momento, será analisada a relação entre a personagem e os discursos interditos, a partir das relações com as pulsões corporais que desestabilizam o sujeito, pensando-se no modo como a construção do texto literário pode tensionar os limites do arquivo.

## **2 O ARQUIVO E A PERSONAGEM**

Jaime Ginzburg (2012) afirma que a literatura brasileira a partir dos anos 1960 tem se tornado progressivamente mais fragmentária, o que acarretaria na presença de novas formas literárias. Essas transformações exigiriam da Teoria da Literatura pensar em novas possibilidades analíticas e conceituais, cabendo “à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais.” (GINZBURG, 2012, p. 204). Em seu trabalho, o teórico se propõe a observar a presença de narradores fragmentários na literatura brasileira a partir dos anos 1960, constatando que

“na crítica literária brasileira, estudos de narradores ganharam muita importância, como base de chaves interpretativas” (GINZBURG, 2012, p. 201). Com um enfoque distinto, o diagnóstico das novas formas literárias feito por Ginzburg viabiliza pensar também a personagem como um desafiador conceito para se pensar a teoria na atualidade. Essa é a conclusão de Carlos Reis, quando analisa o estado das pesquisas sobre a personagem, indicando que o campo dos estudos narrativos “abre caminhos em que facilmente se percebe a necessidade epistemológica de recuperação da personagem e dos seus modos de existência ficcionais e narrativos.” (REIS, 2016, p. 23).

Por outro lado, mesmo reconhecendo o amplo campo de possibilidades para se observar essas novas formas literárias, afigura-se efetivamente desafiadora a tarefa de se relacionar a construção da personagem com o contexto sócio-histórico. Caberia, então, questionar: quais seriam as possíveis relações entre a personagem e o contexto em pauta? Qual perspectiva teórica permitiria abordar a questão, sem perder de vista a singularidade das obras?

É nessa discussão que a ideia de arquivo abre possibilidades teóricas promissoras na pesquisa de possíveis associações da literatura com os novos paradigmas do conhecimento. O arquivo, em si, transforma e é transformado pelas condições históricas em que se insere, influenciando e sendo influenciado pelo pensamento filosófico, paradigmas científicos, criações artísticas etc. A princípio, se observado seu caráter documental, o arquivo poderia alimentar pesquisas históricas, ou a reflexão dos processos de produção e de recepção de textos literários, aspectos biográficos de um autor, entre outros. Contudo, poderia ser visto também sob um olhar bem mais amplo que a identificação como uma simples fonte de documentos, ligado a todo um complexo de relações construídas sócio-historicamente. A esse respeito, Reinaldo Marques (2015) mostra que o arquivo teria ganhado expressiva força com o Iluminismo francês no século XVIII. Assim, é acompanhado de uma hipervalorização do homem das letras, que “transcorre

no contexto de afirmação da vida privada, do individualismo burguês [...]” (MARQUES, 2015, p. 92). O apontamento de que o fortalecimento do arquivo teria ocorrido no contexto da valorização de uma concepção específica do homem, ligada ao indivíduo e à vida privada, implica o fato de que existe uma estrita relação com a Modernidade. Com isso, a própria imagem do arquivo como reunião de documentos se torna mais ampla, ligada a uma rede discursiva que engloba visões de mundo, do ser humano, do conhecimento, da literatura.

Assim, o arquivo ultrapassa uma dimensão física para ganhar contornos de uma figura epistemológica, a partir da qual é possível observar também as relações que poderia ter com a própria construção do texto literário. No âmbito dessa discussão, Foster (2003), discutindo a fragmentação identitária e o descentramento do sujeito operados a partir do século XX, trabalha com a perspectiva da arte moderna como memória, que retoma imagens de uma longa tradição. Assim, Foster conceitua o que ele chamará de arquivo:

Os arquivos do meu título não são as salas empoeiradas cheias dos documentos áridos da tradição acadêmica. [...] Aqui eu quero esboçar alguns segmentos significativos nas relações arquivísticas dominantes que ocorreram entre a prática moderna de arte, o museu de arte, e a história da arte no ocidente por volta de 1850-1950. Um pouco mais especificamente, eu pretendo abordar a “memória-estrutura” que essas três agências co-produziram nesse período e descrever a “imagem dialética” dentro dessa memória estrutura. (FOSTER, 2003, p. 65-66, tradução livre)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> The archives of my title are not the dusty rooms filled with dry documents academic lore. Here I want to sketch a few significant shifts in the dominant archival relations that obtained among modern art practice, art museum, art history in the West circa 1850-1950. A little more specifically, I want to consider the "memory-structure" that these three agencies co-produced over this period, and to describe a "dialectics of seeing" within this memory-structure.

Complementando esse pensamento, ao comentar sobre Baudelaire e Manet, o autor afirma que, para o primeiro, a arte seria uma “*mnemoteca* do belo”, de forma que as grandes obras de arte evocariam a memória da tradição que a precede, ativando imagens subliminares. Para ele, essa tradição não seria algo dado, mas sim construído, de modo que, ao atualizá-la, mais que uma relação passiva, a arte moderna também a desloca, vela, desvela, transforma.

Nessa direção, a ideia de arquivo trabalhada por Foster, como ele próprio ressalta, dialoga diretamente com o pensamento de Foucault em sua *Arqueologia do saber* (1972). Em suas reflexões, o filósofo-historiador francês traz a lume as relações discursivas ligadas ao arquivo, definindo o sistema de enunciabilidade dos enunciados. Conforme afirma,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; (FOUCAULT, 1972, p. 161).

Assim, enquanto um sistema de funcionamento, o arquivo atua como uma memória das relações discursivas, permitindo o confronto e o trânsito de enunciados por diferentes tempos e lugares. Consequentemente, o arquivo seria uma memória de um passado e de um presente em constante reconfiguração, marcados pela heterogeneidade constitutiva dos discursos. Nesse raciocínio, o filósofo-historiador ainda complementa que o conceito não seria o que unifica tudo o que foi dito: “no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria.” (FOUCAULT, 1972, p. 161).

Dialogando com essa linha de pensamento, Marques (2014) propõe que se pense o arquivo como uma figura epistemológica, “desenhada a partir de determinadas práticas discursivas – arquivística, museológica, biblioteconômica, dos estudos históricos, literários e culturais, etc.” (MARQUES, 2014, p. 15). Para o teórico, esse seria um dos desafios dos pesquisadores dos estudos literários e culturais, “como forma de se entender o papel mediador quer da literatura, deslocada do centro da cultura no âmbito da pós-modernidade, quer dos próprios arquivos literários, alçados à condição de objeto epistemológico.” (MARQUES, 2014, p. 15).

A partir disso, pensando na relação do arquivo com a construção do texto literário, a associação do arquivo como figura epistemológica parece frutífera para um empreendimento teórico que busque analisar a construção da personagem. Uma visão de personagem que se enuncia como multiplicidade, carregando a memória de várias outras personagens em amplo um murmúrio discursivo. Se, numa visão moderna, o arquivo se relaciona com a noção de um homem burguês, nesse mesmo contexto o conceito poderia se ligar às ideias de autor, narrador e personagem pela ótica do indivíduo. Não é ao acaso que no século XIX foram tão importantes os romances de formação e os narradores psicológicos, sem contar que foi no ano de 1886 que se deu a Convenção de Berna, o primeiro acordo multilateral entre vários Estados sobre os direitos autorais. Do mesmo modo, a personagem pode ser vista como um dos elementos que problematiza o sujeito a partir do século XX. Nesse caso, em lugar de uma figura solar em torno da qual se organiza um conhecimento, ele se constrói pela via do descentramento, que acarreta uma fragmentação identitária, enunciando, simultaneamente, diversas vozes.

A esse respeito, é importante relacionar o desinteresse da teoria da literatura sobre a personagem em parte do século XX com a crise do sujeito presente sobretudo nas discussões do Estruturalismo e Pós-estruturalismo franceses. Carlos Reis, atesta que a penumbra a que a personagem foi lançada

já nas abordagens teóricas que se voltavam para outras figuras da narrativa: “tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia colocaram a personagem numa penumbra de onde ela só saiu nos últimos dez ou vinte anos. Sem excessivo exagero, trata-se (tratou-se) de uma espécie de déficit teórico.” (REIS, 2015, p. 20). Porém, se houve uma menor valorização dessa categoria em relação a outros elementos da narrativa, vale acrescentar ainda outro movimento sobre esse déficit teórico. De maneira geral, a narratologia clássica concebeu a personagem como uma figura de contornos individuais relativamente bem delimitados, os quais apresentam ecos da visão do sujeito moderno. É preciso reconhecer que existem diferentes abordagens da personagem nessa perspectiva, seja a da personagem-tipo lukacsiana, relacionado à representação dos tipos sociais, ou a dos estruturalistas que “a entenderam funcionalmente, como suporte de funções, como aparece em Greimas [...]” (BORDINI, 2006, p. 136). Contudo, de uma maneira ou de outra, prevalece o desenho unificado da personagem que estabilizaria uma determinada representação. Em uma direção diferente, com a crise do sujeito individual que ganhou expressividade nos debates da academia francesa ao longo do século XX, as discussões sobre a personagem não eram apenas secundárias, mas em muitos momentos passaram a ser consideradas até mesmo improdutivas. Conforme aborda Julien Murphet, “a partir do momento em que o sujeito se foi, a noção de personagem se tornou obsoleta.”<sup>3</sup> (MURPHET, 2011, p. 272). É no cerne dessa discussão que Barthes propõe o conceito de “figura” como uma alternativa ao de personagem. Nessa abordagem, o último conceito seria entendido como uma combinação relativamente estável de semas: “Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. A personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável [...] e mais ou menos complexa [...]” (BARTHES, 1999, p. 56) Por outro lado, a figura seria “muito

---

<sup>3</sup> Since the subject is gone, the notion of character is obsolete.

diferente: já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas” (BARTHES, 1999, p. 56). Dessa forma, enquanto a personagem poderia ser captada enquanto uma unidade, que poderia ser biografada, a figura pertence a um domínio muito mais disperso, fora do tempo e do espaço. No auge dos debates sobre a crise do homem e do sujeito, não espanta que o mesmo teórico que proclamou a morte do autor, seja aquele que propõe o perecimento da personagem.

Por outro lado, é válido questionar se as literaturas que, ao longo do século XX e no século XXI, trazem para suas narrativas a discussão sobre a crise do sujeito efetivamente dissolveriam a noção de personagem, ou a trabalhariam por uma perspectiva diferente, trazendo a multiplicidade ao palco. Carlos Reis sinaliza que a ficção narrativa em “em contexto pós-modernista, tende a desvanecer a retórica da figuração, no aspeto discursivo de que tenho estado a falar; o que não significa a rasura da personagem enquanto tal.” (REIS, 2015, p.125-126). Consequentemente, não se trata rasurar a personagem em si no contexto dito pós-moderno, mas de elaborar modos de existência ficcionais distintos do que o romance do século XIX, por exemplo, faria. Nessa esteira, Murphet (2011) se dispõe a analisar o caráter intrinsecamente molecular das personagens, trazendo à reflexão as noções de sujeito e de subjetividades denominadas pós-humanas, ou pós-modernas:

o sujeito pós-humano é um amálgama, uma coleção de componentes heterogêneos, uma entidade material-informativa cujos limites estão continuamente em construção e reconstrução [...] A literatura pós-moderna, desenvolvendo o múltiplo da personagem moderna, mapeou essa heterogeneidade em várias frentes. (MURPHET, 2011, p. 273, tradução livre)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> The posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction. Postmodern literature, developing the multiple of modernist character, mapped this heterogeneity on a number of fronts.

Negar importância da personagem para a narrativa, afirmando-se que sua relação com o sujeito lhe emprestaria uma unidade inalterável, significa pensar unicamente em um sujeito solar, que o próprio pensamento francês tantas vezes combateu ao longo do último século. Em lugar disso, seria preciso vislumbrar uma possível abordagem do sujeito que o visualize por sua característica múltipla, instável, sendo atravessado a todo instante pelo discurso do outro. Nessa discussão, pensando na relação entre o sujeito e a *mimesis*, Costa Lima defende a possibilidade de se trabalhar com a ideia de um sujeito fraturado:

A concepção de um sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações, que usualmente se entende como correspondente ao conceito moderno de sujeito, é o primeiro a ultrapassar em uma reconsideração da *mimesis*. Daí o esforço em mostrar-se outra concepção do sujeito, de um sujeito fraturado, a partir mesmo de Descartes, mas, sobretudo, a partir de Kant. Acrescente-se que não se trata de “salvar” o sujeito como fonte de representações e, daí, como proprietário, por sua intencionalidade, dos objetos que produz. Trata-se, sim, de não o descartar da consideração crítica, como hoje é ordinário fazer-se, em nome de fluxos, intensidade e sensações despertadas por cenas não “representativas”. Consequência prática: em vez de um sujeito central e solar, procura-se assinalar o que se poderia chamar de a *posição do sujeito*, a qual, variável e raramente harmônica com outras posições suas, se torna uma das variáveis a se levar em conta. (LIMA, 2000, p. 23)

Logo, não se trata aqui de jogar por terra os ganhos trazidos com a crítica do sujeito, mas de se evitar determinados riscos a que ela pode conduzir. A própria noção de arquivo proposta por Foucault, com a qual trabalhamos, leva em conta um descentramento do sujeito, que será aprofundado no momento genealógico do pensamento do autor, mas em momento algum implica o seu completo desmanche. Dessa maneira, se a

literatura no século XX vem mapeando as heterogeneidades do sujeito, a personagem pode ser vista também por uma perspectiva múltipla.

Se na literatura brasileira contemporânea obras de autores como João Gilberto Noll, Luiz Rufatto, Fernando Bonassi, entre outros, operariam uma dissolução do sujeito em que essa multiplicidade poderia ser observada, o romance *Ópera dos mortos* não seria menos paradigmático. Sem se prender a marcos temporais de uma pretensa história da literatura, se é possível afirmar que “é importante a presença, desde os anos 60, de obras literárias calcadas na negatividade constitutiva do sujeito” (GINZBURG, 2012, p. 203), a obra de Autran Dourado, publicada em 1967, se situaria em um ponto sócio-histórico estratégico para se refletir sobre essa questão.

### 3 PERSONAGEM ARQUIVADO, PERSONAGEM ARQUIVANTE

Um dos aspectos mais apontados pela crítica sobre as obras de Autran Dourado, a presença de jogos intertextuais seria um dos elementos em que se poderia observar o processo de arquivamento na construção das personagens. Leite (2014), analisando as personagens em *Ópera dos mortos*, observa a presença de referências às características da ingenuidade e da loucura da personagem Dom Quixote nos traços de João Capistrano Honório Cota. Efetivamente, todo o capítulo “A gente Honório Cota”, que narra a entrada utópica de João Capistrano na política e sua posterior desilusão, promove um entrecruzamento entre as duas figuras:

A gente não pensava, a gente falava. O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de dom Quixote, desmiolado. [...] Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. Se a gente reparasse melhor (a gente nunca repara nessas

ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares do Caballero de la Fé, também da Triste Figura. Não que a gente risse dele, quem vê que a gente ria. Nada pegava contra o coronel Honório Cota, que avançava intrépido, desfazendo mal feitos, investindo contra mouros e moinhos de vento. (DOURADO, 1977, p. 22).

Nesse trecho, a intercorrência dos dois personagens é bastante evidente, colocando em cena o caráter de construção da memória por parte do povo de Duas Pontes. Logo no início do excerto, a voz narrativa sinaliza o caráter de construção da imagem do coronel, cuja feição é reavaliada posteriormente. Essa mesma operação também ocorre na caracterização das demais personagens ao longo da obra, de modo que estes são ressignificados constantemente. Quiquina, empregada de Rosalina que servia como único contato da patroa com o mundo exterior, é caracterizada como o barco de Caronte: “Quiquina era a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte que contudo não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia.” (DOURADO, 1977, p. 82).

Assim como os contornos quixotescos de João Capistrano, ou os traços de Caronte atribuídos a Quiquina, ativam uma ressignificação da memória do povo de Duas Pontes, o trabalho intertextual na construção das personagens se constitui como um gesto de arquivamento da literatura na literatura. A personagem evoca a voz de uma extensa cadeia de personagens pertencentes a uma tradição, atualizando suas personalidades, aspectos físicos, histórias. Se as artes plásticas comentadas por Foster seriam uma *mnemoteca* em diálogo com a tradição, as personagens na literatura seriam também um murmúrio de vozes, que se afirmam pela sua multiplicidade, apesar de uma aparente unidade. Tendo-se isso em vista, o conceito poderia ser visto como um agenciamento de múltiplas vozes simultaneamente. Em outras palavras, a personagem operaria a construção de um arquivo textual por meio desse

agenciamento, sendo que essas vozes não emergem como elementos dados de antemão, mas sim como constructos a ressoar por meio da máscara.

Murphet (2008) problematiza a ideia de uma singularização da personagem, lançando mão das ideias de “mol” e de “múltiplo”. Utilizando-se da metáfora química, o “mol” representa a tentativa de se reunir a multiplicidade em uma unidade. Já o “múltiplo” seria aquilo que é intrinsecamente molecular, fragmentário, borrando-se as distinções entre o “eu” e o “outro”, bem como as separações entre o sujeito e o objeto. Frente a esses dois comportamentos, o teórico defende que o nome próprio da personagem atuaria como um mecanismo por meio do qual se apresenta como molar aquilo que é molecular. Porém, o autor complementa que:

[...] o pressuposto de que há um agenciamento, desejo ou vontade pertencentes ao eu e claramente distintos da “vontade dos outros” é erodido na pós-humanidade, a heterogeneidade coletiva da pós-humanidade implica uma cognição distribuída, localizada em partes díspares que podem estar apenas em uma tênue comunicação<sup>5</sup>. (MURPHET, 2008, p. 273).

Levando-se em consideração os apontamentos de Murphet, a personagem, no que se denomina como pós-humanidade, dissolve a ideia de unidade, apesar do nome próprio. Isso tem como consequência o pensamento de que o agenciamento textual referido anteriormente não se ligaria a uma instância unívoca, que tenha a autoridade e domínio sobre os discursos. Seria mais, retomando o pensamento de Foucault, a construção de um arquivo vivo, cujo sistema de enunciabilidade se encontra em amplo movimento, de forma que seus elementos se entrecruzam e colocam em questão o papel do sujeito.

---

<sup>5</sup> the presumption that there is an agency, desire, or will belonging to the self and clearly distinguished from the ‘wills of others’ is undercut in the posthuman, for the posthuman’s collective heterogeneous quality implies a distributed cognition located in disparate parts that may be in only tenuous communication with one another.

Em decorrência disso, ocorre uma desestabilização dos lugares do eu e do outro, em que as personagens se tornam figuras nebulosas, desdobrando-se em diferentes feições. É justamente essa construção múltipla que parece ser observável quando Juca Passarinho reflete sobre a instabilidade de Rosalina:

Que pessoa estranha, Dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo de seu ser.[...] Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. [...] Dona Rosalina era vária, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender. (DOURADO, 1977, p. 98;100).

Nessas passagens, o espectro Rosalina é visto como algo instável e movediço, cuja multiplicidade parece impossibilitar uma percepção única sobre a personagem. Assim, abre-se uma reflexão sobre a identidade, de modo que esta se mostra sempre fragmentária e incompleta: “De repente, uma noite, se viu diante do espelho no ritual que sempre praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos, ela se olhava no espelho. [...] Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia?” (DOURADO, 1977, p. 74). Por esse raciocínio, afigura-se um movimento narrativo em que permanece sempre a busca pela identidade, sem que se chegue a um eu capaz de reconhecer a si mesmo em suas múltiplas figurações.

Além desse movimento de dispersão em diferentes figuras, há simultaneamente a fusão das personagens não apenas com figuras de outros textos, mas do próprio romance. É exemplar, nesse aspecto, o modo como a narrativa opera uma fusão entre o sobrado e as personagens João Capistrano e Lucas Procópio: “O mestre ruminou, procurava fundir num só todo (compôs volumes cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe voo e leveza) aquelas duas figuras – brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel

João Capistrano Honório Cota.” (DOURADO, 1977, p. 5). Nesse movimento, as personagens ganham contornos brumosos, em que os dois se confundem, além de se imiscuir com a edificação em uma “argamassa estranha de gente e casa” (DOURADO, 1977, p. 5). De modo similar, a imagem de Rosalina também se encontra intimamente integrada à edificação, ora ligando-se aos traços dóceis do pai, ora às características grosseiras e destemperadas do avô, em um movimento pendular tal como o do relógio da família: “De dia ela era João Capistrano Honório Conta – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão. Eu e ele juntos para sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina” (DOURADO, 1977, p. 196).

Ao longo da narrativa, a imagem do casarão é construída como um mausoléu em que habitam os mortos, em contraposição à cidade, caracterizada como espaço em que circulam os vivos. Nesse sentido, o sobrado aglutina em sua imagem, por meio do rosto de Rosalina, as diferentes personagens que nele viveram, como se todos assumissem uma única feição fragmentada em conflito consigo mesma. Comentando sobre a relação entre Rosalina e a casa, Leite assinala o fato de que Rosalina atualizaria a Antígona, com a diferença de que “sepultada viva como a filha de Édipo, Rosalina não precisa descer ao subterrâneo para buscar a morte: encontra-a na própria casa, encerrada no próprio corpo.” (LEITE, 2014, p. 98). Tais cruzamentos entre Rosalina, Antígona e outras personagens do mesmo livro mostram como as suas feições se desdobram continuamente em um único rosto, como um efeito de anamorfose. A esse respeito, é curioso chamar a atenção para uma declaração de Autran Dourado, na entrevista intitulada “Questões de vida e morte”, concedida ao jornal *Opinião*, sobre a construção das suas personagens:

Na verdade, estou querendo fazer um só personagem: compare Rosalina (*Ópera dos Mortos*), e Tia Margarida (*Risco do Bordado*)

agora essa Malvina (*Os Sinos da Agonia*), são mais ou menos um tipo de mulher ideal. Estava fazendo, na verdade, um só personagem, um só painel, porque não fico tentando corrigir sempre o mesmo livro. (DOURADO, 1974, p. 18).

Ao se observar a descrição do autor sobre o seu processo de criação, é possível visualizar a figura de uma personagem babélica, aos moldes da biblioteca de Borges, a reunir em si o eco das personagens de uma longa tradição. Desse modo, no jogo entre o uno e o múltiplo, trata-se de um único rosto, um único corpo, que condensa diferentes espaços e tempos, discursos e vozes. Na intercorrência da imagem do sobrado e das personagens, a voz narrativa faz a seguinte descrição:

Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, história. (DOURADO, 1977, p. 6).

Por meio da alusão ao rio em constante mudança de Heráclito, essa personagem-sobrado assume a característica arquitetônica do Barroco, estilo que, conforme os debates da arte setecentista, ou do Neobarroco no século XX, é sempre marcado pelo acúmulo e pela pluralidade de formas. A esse respeito Guimarães destaca que a atualização dos traços ditos barrocos na literatura do século XX não se configura como o estabelecimento de um estilo de época, mas sim como uma construção em que “predominariam as linhas formais do excesso, da fragmentação, do ornamento, da linguagem pulsional etc., além de figuras como as do labirinto, do espelho, do abismo e do caos, o que em muitos momentos repetiria características do Barroco Histórico” (GUIMARÃES, 2013,

p. 34). Isso significa que o amálgama de personagens, mais que referências a outras obras literárias, é também uma releitura da própria História, que, na última palavra do trecho, poderia ser lida com “H” maiúsculo. Não apenas uma História do passado, mas também do presente, tensionando as suas relações discursivas, mostrando sua heterogeneidade e seus conflitos. Teorizando acerca da sobrevida da personagem, Carlos Reis demonstra que “sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele ‘aprisionado’, a personagem tende a romper com aquele seu estatuto, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção.” (REIS, 2015, p. 126). Nesse momento, o autor alude à metalepse, que operaria nos textos uma transposição ontológica do ficcional para o não ficcional. Contudo, há que se ressaltar que essa transposição, que possibilita a sobrevida da personagem, poderia implicar também conexões entre a personagem no contexto ficcional e os discursos que circulam na sociedade.

Conseqüentemente, essa desestabilização conduz a uma visão de que a operação de arquivamento feita por meio da construção da personagem também se faz por meio de sua relação com outros discursos. Nesse sentido, a intercorrência das imagens de Rosalina, João Capistrano e Lucas Procópio coloca em cena o interdito, ou seja, o que deveria ser descartado do arquivo. Isso implica a possibilidade de se tensionar o sistema de enunciabilidade definido em um arquivo, desvelando os discursos sobre o corpo e os discursos do corpo. Com isso, o que está em jogo não é apenas uma necessidade de se velar ou desvelar as pulsões sexuais, mas também os limites entre o humano e o não humano, entre a pessoa e a não pessoa. Esposito (2011) analisa essa relação entre o corpo e a alma, na constituição do que denomina como o dispositivo da pessoa. Nesse caminho, ele dialoga com o momento genealógico do pensamento de Foucault, assinalando que para o filósofo francês o dispositivo estaria ligado ao entrelaçamento entre as ideias de humanização e

desumanização, remetendo à capacidade de subjetivação e, igualmente, de submissão. Nessa abordagem, Esposito faz um longo trajeto histórico remontando ao direito romano e passando pela ótica cristã, a partir do que observa a necessidade de submissão do corpo, o lado animal do ser humano, à sua alma, representada pela sua mente, sua razão. Nessa discussão, ele aponta para o argumento platônico de Santo Agostinho, para quem as partes superiores do corpo seriam moralmente mais elevadas, devendo submeter as partes inferiores, marcadas pelas pulsões animais. Assim, os mecanismos de subjetivação e submissão permitiriam que fossem reunidas no homem as duas naturezas diferentes, de forma que

O homem é pessoa se, e somente se, é dono de sua própria parte animal e é também animal somente por poder submeter-se àquela parte de si dotada graça da pessoa. [...] Por certo, nem todos têm essa tendência ou esta disposição à própria “desanimalização”. De sua maior ou menor intensidade derivará o grau de humanidade presente em cada homem e, portanto, também a diferença de princípio entre quem pode ser definido com pleno direito como pessoa e quem pode sê-lo somente com certas condições.<sup>6</sup> (ESPOSITO, 2011, p. 66, tradução livre).

Naturalmente, seria delicado fazer uma simples transposição do conceito de pessoa para o de personagem. Contudo, os apontamentos de Esposito permitem visualizar como o dispositivo da pessoa se relaciona com um sistema de enunciabilidade do corpo, o qual determina o que pode ser colocado em cena, e o que deve ser mantido fora dela, o obscuro. Por extensão, nesse jogo do que será incluído e excluído, da subjetivação e da submissão, ou,

---

<sup>6</sup> El hombre es persona si, y solo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal solo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona. [...] Por cierto, no todos tienen esta tendencia o esta disposición a la propia “desanimalización”. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre y, por lo tanto, también la diferencia de principio entre quien puede ser definido con pleno derecho como persona y quien puede serlo sólo con ciertas condiciones.

em suma, da união das diferentes naturezas, entra também a própria possibilidade de humanização do homem.

Por essa razão, quando a construção da personagem tensiona o sistema de enunciabilidade dos discursos do corpo, são igualmente os limites entre o humano e o inumano que são borrados. Quando Rosalina oscila entre a figura do pai e a do avô, está presente nessa construção um trânsito entre a humanidade comedida e a animalidade das pulsões físicas de um garanhão. Dessa maneira, o que se revela na construção da obra é a desestabilização dos sujeitos pela presença de corpos pulsantes, os quais estão sempre imiscuídos com a imagens de animais, vegetais, ou com a própria terra.

Em *Ópera dos mortos*, o nome das personagens Juca Passarinho e Rosalina já revela a quebra de limites entre o humano e a natureza por meio de uma corporalidade exaltada. Nesse caso, a flor presente no nome Rosalina pode ser associada ao órgão sexual feminino, ao passo que o nome masculino se integra à imagem fálica do pássaro. Essa mistura das características entre o humano, o animal e o vegetal também pode ser observada no momento em que Rosalina ouvia Juca Passarinho falar sobre os reparos que fazia no sobrado, como se sua voz fosse um canto:

De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Com o foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à flora e à fauna, e torna o mundo esta coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem. (DOURADO, 1977, p. 73).

Ao se borrar os limites entre o humano e o não humano, as personagens se desestabilizam em movimentos contínuos, de modo que a relação entre os dois oscila entre a sexualidade gritante e a interdição à sua realização. É nesse sentido que sob a perspectiva de Juca Passarinho, as voçorocas confundem-se

simultaneamente com goelas vorazes e com a vagina, anunciando todo o seu poder de destruição: “Aquele corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas. Aquela mulher podia ser o seu fim; pensava em todos os desastres.” (DOURADO, 1977, p. 168). Pela escopia sexual, o corpo grita e se mistura com a terra, ameaçando a integridade do sujeito, bem como anunciando a ruína de toda a cidade. Porém, a mesma ruína anunciada pelo corpo na imagem da voçoroca é também caracterizada como uma reunião dos tempos e dos mortos que ameaçam ser vomitados, após serem consumidos pela voracidade do tempo: “As bocas das voçorocas ali estavam pra comer tudo, terra e gente. Um dia acabavam comendo o cemitério, de ossos sem carne dos defuntos velhos, dos tempos de-primeiro. Até seu Lucas Procópio. Capaz de vomitar.” (DOURADO, 1977, p. 84)

Logo, a relação entre a personagem visto como arquivo e o agenciamento de vozes e de discursos não se estabelece de um modo inerte, uma vez que estes são ressignificados, assumindo, a cada momento, novos lugares. Como argumenta Foucault em sua conceituação sobre o arquivo, “entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o *sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*.” (FOUCAULT, 2014, p. 148). Isso quer dizer que é um movimento próprio do arquivo a modificação constante de suas regras, o que seria potencializado pela construção da personagem e, em um enfoque mais amplo, pela construção do texto literário como um todo.

Dessa maneira, a memória ativada e transformada pela personagem visto como arquivo permite uma ampliação do enfoque para um processo mnemônico no qual são colocadas em contato distintas estéticas e mesmo concepções de literatura. A observação de que João Capistrano encarna os traços de Dom Quixote traz ao palco a narrativa do romance moderno, que,

por sua vez, remonta às novelas de cavalaria. A observação de que Rosalina se aproxima de Antígona traz à luz a tragédia grega. Mais uma vez, poderia se repetir *ad infinitum* a listagem do conjunto de referências feitas a outras obras ou estilos, porém trata-se de uma observação que evidencia a forma como o caráter polifônico do romance passa pela composição da personagem. Em direção contrária, do particular para o geral, mostra que esse processo de figuração múltipla aponta para a presença de um gênero instável, que se multiplica de forma abissal a ouvir os ecos do passado e o murmúrio do presente. É exatamente por esse fato que a personagem nunca remete apenas a outra figura, mas está conectada com a memória de toda uma obra, uma estética, uma concepção artística, um momento histórico, ou o domínio epistemológico de um dado momento.

#### 4 CONCLUSÃO

O empreendimento teórico de se associar a personagem ao conceito de arquivo, a partir da concepção epistemológica proposta por Foucault e retomada posteriormente por Marques, revela grande potencial para se pensar a literatura sobretudo a partir da segunda metade do século XX. O diagnóstico elaborado por Ginzburg sobre a importância do narrador na ficção desse período não leva em consideração, pelo enfoque delimitado para seu estudo, as relações que necessariamente se estabelecem com os demais elementos da narrativa. Nessa ótica, procurou-se demonstrar que a personagem também seria uma categoria conceitual produtiva para se observar as relações entre a literatura e seu contexto. Nesse sentido, tentou-se argumentar que a obra *Ópera dos mortos* ocupa um lugar estratégico na discussão, não como um marco historiográfico, e sim como uma obra que problematiza esse contexto. Então, observou-se que a personagem-arquivo promove um agenciamento de vozes, discursos, referências a outros textos,

não como algo dado, mas como constructos, que se transformam e são ressignificados por meio do trabalho textual. Nesse sentido, a concepção de arquivo não se apresenta como algo estanque, uma vez que ela pressupõe a constante mudança de regras, na qual o dito e o interdito estão em constante tensão. Essa constatação leva ao fato de que a personagem encena textualmente uma mudança nos lugares ocupados pelo sujeito, o qual é construído na obra de Dourado pela ótica da multiplicidade. Com isso, foi possível observar como, na relação entre alma e mente, o dispositivo da pessoa revela o princípio de submissão das pulsões à razão, o que, ao ser colocado em questão na narrativa, borra os limites entre o humano e o inumano.

### REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras hoje*, Porto alegre, n. 3, V. 41, p. 135-142, setembro, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

DOURADO, Autran. Questões de vida e de morte. *Opinião*, 01 nov. 1974.

ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorroutu, 2011.

FOSTER, Hal. *Design and crime*. Londres: Verso, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. São Paulo: Vozes, 1972.

GUIMARÃES, Jonatas. *Profusões barrocas: uma leitura do romance Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Disponível em: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_Guimar%C3%A3esJA\\_1.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_Guimar%C3%A3esJA_1.pdf). Acesso em: 15 jan. 2020.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. Disponível em: <https://goo.gl/4a2jiA>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MURPHET, Julian. The Mole and the multiple a chiasmus of character. *New Literary History*. Baltimore, Maryland, v. 42, n. 2, jan. 2011.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.